

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

El mundo novelístico de Luisa Castro

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Farah Aldaoud

Director

Epicteto Díaz Navarro

Madrid 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

El mundo novelístico de Luisa Castro

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Farah Aldaoud

DIRECTOR

Epicteto Díaz Navarro

Madrid, 2017

AGRADECIMIENTOS:

Al profesor Epicteto Díaz Navarro.

A mi familia.

A Luisa Castro.

ÍNDICE

RESUMEN.....	5
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
1. Luisa Castro: apunte biográfico.....	23
2. <i>El Somier</i>	24
3. <i>La fiebre amarilla</i>	46
4. <i>El secreto de la lejía</i>	70
5. <i>Viajes con mi padre</i>	101
6. <i>Podría hacerte daño</i>	135
7. <i>La segunda mujer</i>	157
CONCLUSIONES.....	201
BIBLIOGRAFÍA.....	215
APÉNDICE: Entrevista con Luisa Castro.....	222

RESUMEN

La presente tesis realiza un análisis crítico de las novelas de la escritura gallega Luisa Castro. Dada la escasa bibliografía extensiva y especializada sobre la obra novelística de Castro, la tesis aspira a aportar un cuerpo de investigación académica que pueda llenar este vacío crítico y formar una base analítica que puede ser explorada de manera más específica y exhaustiva de cara a futuras investigaciones. La tesis, además de su introducción y conclusión, se divide en seis partes que corresponden a las cinco novelas de Luisa Castro, además de un capítulo dedicado a la colección de relatos cortos de la autora. Las obras que se estudian son en orden cronológico: *El Somier*, *La fiebre amarilla*, *El secreto de la lejía*, *Viajes con mi padre*, *Podría hacerte daño* y *La segunda mujer*.

Este documento traza las líneas generales de la obra de Castro dentro de dos marcos orientativos principales, que son un estudio narratológico y uno temático. Además de estudiar cada obra de acuerdo con los marcos establecidos, se resaltan categorías generales bajo las cuales se pueden agrupar las obras: novela urbana o naturalista y fantástica o realista. Del mismo modo, la influencia del liricísimo sobre la prosa narrativa y su significado en la obra de Castro ha servido como vía de clasificación de la obra. Sin embargo, la tesis dirige igualmente su investigación hacia temas que cobran importancia porque representan el núcleo narrativo y temático de una o más de las obras, pero no de la totalidad de la narrativa de Castro, como son aquellos que señalan las características de la heroína femenina de Castro. De la misma manera, este estudio analiza la obra de Castro como un registro social e histórico tanto del pueblo marino gallego como de España en general. Otro tema que ocupa una parte importante del análisis es la novela familiar, por lo que la tesis se enfoca en analizar los traumas que surgen teniendo como base la familia, los efectos de sus componentes paterno o materno sobre las heroínas y su papel a la hora de crear la psicología, la memoria, el trauma y la motivación del escritor. Este trabajo se enfoca también en señalar las características feministas de la obra de Castro, refiriendo los rasgos feministas tanto en la estructura del relato como en el tema de este y la creación de personajes. Asimismo, la tesis intenta situar la narrativa de Castro en el plano posestructuralista, analizando cómo lo integra en su mundo narrativo. Por último, dado que la obra de Castro se construye dentro de las líneas de la autoficción, la tesis analiza de qué forma las novelas se nutren y a la vez critican la aportación de la autoficción dentro de su mundo narrativo. La última parte de la tesis abarca una conclusión general de la obra de Castro con una mirada que engloba los fundamentos de su escritura. La tesis incluye una entrevista realizada con la autora.

Palabras clave: Luisa Castro, autoficción, feminismo, psicoanálisis, trauma, novela lírica, literatura fantástica, literatura maravillosa, mundos posibles, novela urbana, novela naturalista, heroína víctima, posestructuralismo, psiconarración, narratología, *jouissance*, suplementación.

ABSTRACT

The present thesis aims to provide a critical analysis of the narrative works of the Galician writer Luisa Castro. Given the lack of a specialized and extensive bibliography about the writer, this thesis aims at providing a body of academic research that could supplement this critical void and constitute an analytical base that could be researched more specifically and exhaustively through future research. In addition to an introduction and a conclusion, the thesis includes six chapters corresponding to the five novels written by Castro and her short stories collection. The works included in chronological order are: *El Somier*, *La fiebre amarilla*, *El secreto de la lejía*, *Viajes con mi padre*, *Podría hacerte daño* and *La segunda mujer*.

The thesis endeavors to establish a map to navigate Castro's work within the scope of two principal guiding frameworks: the first is a narratological analysis and the second is a thematic one. In addition to studying each work within these frameworks, the thesis also designates different categories under which the works could be classified: the urban novel and the natural novel on one hand, and the fantastic and the realistic novel on the other. Similarly, the thesis addresses the influence of lyricism on the narrative prose and its significance within Castro's writing. However, the thesis also researches separate themes that gain importance due to their narrative and thematic role in some of the narrations, such as Castro's feminine heroine and her characteristics. Likewise, this study analyzes Castro's narrations as a social and a historic record, not only of the Galician marine village, but also of Spain in general. Another theme on which the analysis focuses is the "family novel", consequently, the research analyses the traumatic aspects of family life, the role of the maternal and paternal components in creating the psychology, the memory, the trauma, and the motivation of the writer. The research also focuses on identifying the feminine characteristic of the narrative structure, in its themes as well as in the character's composition. In a similar way, the thesis aims to situate Castro's narration within a poststructuralist frame. Finally, given that Castro's works share the characteristics of autofictions, the research aspires to evaluate and reconstruct the relation between fiction and reality in the novels and short stories. The last part of the thesis is a general conclusion that outlays the core characteristics of her writing. The thesis also includes an interview with the author.

Key words: Luisa Castro, autofiction, feminism, psychoanalysis, trauma, lyrical novel, fantastic literature, marvelous literature, possible worlds, urban novel, natural novel, the victim heroine, poststructuralist, psychoanalysis, narratology, jouissance, supplementation.

“Siempre escribo desde mi experiencia, sobre cosas que me han pasado o que he visto. Cuando lo escribes lo conviertes en algo más grande y poderoso. Se dispara en otra cosa y tú misma te conviertes en otra persona. Es la química de la creación. Te reinventas a ti misma” (2005)¹. Luisa Castro, El País.

INTRODUCCIÓN

Dada la variedad temática y estilística que representan las obras de Castro, hemos optado por un análisis que aborde todos los temas, en un recorrido que vaya desde lo particular hacia lo general, y viceversa. Se verá a lo largo del trabajo que, debido a las cuestiones y temas particulares que pertenecen a la estructura del mundo de las obras, el principal objetivo del análisis ha sido proporcionar a los textos un estudio comprensivo individual, aunque esto suponga el sacrificio de una metodología homologada, que analizara los textos desde unos puntos fijados y llegara a unas conclusiones unificadas. El enfoque teórico general ha partido de las teorías de la narratología, el feminismo, el psicoanálisis, teorías literarias posmodernas y posestructurales, la autoficción, además de los estudios sobre lo fantástico.

Nos interesa estudiar los rasgos principales de la escritura de Castro. Primero, vemos que un rasgo principal es una dialéctica, en la que se constituye la escritura de Castro, entre una serie de oposiciones que forman ejes principales en las obras; el urbanismo y el mundo natural, por un lado, y la prosa y la poesía, por otro. Las novelas urbanas (la tercera y la quinta) representan una serie de características que las separa de las novelas “naturalistas” (la primera, la segunda y la cuarta). Dentro de esta caracterización, veremos que las novelas naturalistas son las que más ciñen su narración a un lirismo y lenguaje retórico, que se tornan tan representativos como cualquier otro elemento de la obra, mientras que las novelas urbanas inspiran su ritmo en el lenguaje prosaico, permitiendo una representación de las conflictivas relaciones de poder que se tornan demasiado pragmáticas e inhumanas para la imaginación poética.

En segundo lugar, la presencia de lo fantástico y lo maravilloso en la composición de alguno de los personajes o como semántica de los mundos dentro de las novelas, también resulta uno de los temas clave, en cuanto a estudiar y analizar la obra de Castro. En tercer

¹Citado en el artículo de Rosa Mora en *El país* en 2005 con Rosa Roma, consultada en: https://elpais.com/diario/2005/05/31/cultura/1117490404_850215.html

lugar, la línea divisoria borrosa entre lo autobiográfico y lo ficticio, es un eje temático presente desde los primeros textos de la escritora.

Al estudiar la obra de Castro, un tema frecuente o cuestión principal, es una protagonista femenina como víctima. La protagonista de Castro, en tres de las novelas estudiadas, recibe esta descripción, pues es la joven poeta gallega que emprende un viaje de autoaprendizaje, en el que se ve enfrentada con un mundo cuyos reglamentos desconoce y que acaba venciéndola y atrapándola en la posición de víctima. Sin embargo, el abanico temático que presentan las novelas de Castro, como hemos explicado, es amplio. Así mismo, la quinta novela presenta un tópico propio, cuando se dedica a explorar la relación de amor, algo que veremos también en la colección de cuentos; mientras que la segunda novela trata el tema de la espiritualidad de una manera singular y que no se vuelve a protagonizar en el resto de las novelas de Castro.

En la metodología teórica de la tesis, la teoría feminista nos sirve de eje para nuestro estudio, a través de reconocer sus técnicas narrativas y aspectos temáticos en la escritura de Castro. Nos apoyamos en las útiles definiciones que presenta Robyn Warhol, dentro del libro *Narrative theory: core concepts and critical debates* (2012) en su artículo titulado “A feminist Approach to Narrative” (9-13), donde explica que pese al hecho de que no existe una prohibición por parte de las contemporáneas versiones de la teoría literaria de prestar atención al género, sexualidad, clase o cualquiera de las otras teorías políticamente e históricamente significantes, lo que diferencia la teoría feminista es su persistencia en posicionar a todos estos temas en el centro de su investigación (2012:11). La teoría feminista no solo ha analizado cuestiones de contenido ideológico de las obras, sino también, desde un punto formal y estructural. Va más allá de rescatar las voces femeninas (y feministas) perdidas a lo largo de la historia y cuestiona esta historia en su esencia y la vuelve a evaluar; porque la ve, no como una realidad establecida, sino como una representación.

En este contexto, el libro de Rachel Dubois Duplessis *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers* (1985), en su labor de definir las características feministas de la literatura comparada entre celebres autoras, establece un hecho que se reflejará en el análisis: la crítica feminista se nutre de una herencia social, para fundarse como escuela teórica. La influencia de las novelas escritas por mujeres radica en su aplicación de nuevas técnicas feministas, que aspiran a modificar o remodelar conceptos fundamentales de la narrativa.

Duplessis asume dejar huella de la literatura escrita por mujeres, en su intento de deslegitimar las convenciones culturales establecidas por el sistema, basadas en el sexo-

género y sus valores. A través de cuestionar la estructura tradicional de las formas narrativas, las autoras son feministas porque construyen una variedad de estrategias de oposición a la representación de las instituciones de género en la narrativa. Un escritor expresa un descenso de la formación ideológica, a través de atacar los elementos de la narrativa que repiten, mantienen o plasman los valores y actitudes en cuestión (34). De aquí, Duplessis inaugura este conjunto de estrategias con el lema: “rompiendo la frase”, “breaking the sentence”, inspirada en un texto de Virginia Woolf. Estas nuevas estrategias, resalta Duplessis, que tratan a nivel de la secuencia narrativa, personaje y relaciones, logran neutralizar, minimizar o trascender cualquier drama de Edipo, excesivamente simplificado. Esto ocurre gracias a un reconocimiento de varios elementos narrativos de la “oscilación bisexual”, en la composición psíquica de los personajes, en la solución de los textos y en las relaciones representadas (37).

Para una introducción global al género novelístico femenino y su relación con el psicoanálisis, hemos recurrido al libro *The Mother-daughter Plot: narrative, psychoanalysis, feminism* (1989), escrito por Marianne Hirsch. Hirsch declara que la familia freudiana no solo establece patrones psicológicos específicos sino que, además, inspira los patrones de los argumentos ficcionales de los siglos XIX y XX, entonces, por necesidad, la novela familiar feminista se sitúa en una relación revolucionaria al patrón sugerido por Freud con la heroína ficcional, a menudo ocupando la posición del sujeto y el objeto de la narración (10)².

Parte de nuestro estudio intenta demostrar la manera en la que el texto de Castro manifiesta su rebeldía contra los recursos de la escritura masculina, dominante durante siglos. La escritura en sí se vuelve un revuelto, desafiando las normas establecidas, empezando con el argumento y terminando con una catarsis puramente femenina. La familia de Edipo es, ahora, propia de la heroína femenina; su papel en ella no parte de una objetividad obligatoria, de ser el otro, sino de una participación para reformar la estructura de la psique, adoptando todos los papeles posibles en una búsqueda del “YO”, humana y liberada de la herencia del patriarcado. Género y sexo se visten el uno en ropas del otro, en una homologación que no tiene por qué aniquilar lo establecido como femenino y masculino, sino que lo toma prestado donde le viene en gana o lo deconstruye en su totalidad, en otros instantes.

² Del mismo modo Duplessis explica: “The oedipal crisis is a social process of gendering that takes “bisexual, androgynous,” libidinally active, and ungendered infants and produces girls and boys, giving to the male future social and sexual domination, and to the female future domesticated status within the rules of the sex-gender system of society” (36).

Sin lugar a duda, las estrategias de interrupción de la escritura femenina presentan el nuevo modelo de relato, donde no solo la heroína desafía a las cánones organizadores y organizados de los siglos anteriores, sino que el propio texto con sus contradicciones intencionales, su ilógica creativa y, a veces, irracional, además de su transcendencia de un género establecido, contribuye a una deconstrucción temática y estilística, que no ansía una reconciliación ni una reconstrucción; además, ahora asume que esa reconciliación, tal vez, nunca haya existido.

Dado que parte de la práctica de la crítica feminista se basa en la deconstrucción de los signos del patriarcado, un método al que, como demostraremos, recurre Castro, hemos optado por buscar un punto de encuentro entre el feminismo y la deconstrucción. Diane Elam basa su libro *Feminism and deconstruction Ms. en abyme* (1994) en una metáfora central que es el paralelismo entre el *mise en abyme* y los esfuerzos del feminismo para otorgar subjetividad a la mujer en la sociedad, la historia y el lenguaje. Partiendo del hecho de que, para la deconstrucción, el sujeto representa un concepto logocéntrico, que persiste para promulgar efectos políticos específicos, no hay manera de negar que el sujeto es político. Como resultado, las mujeres no serán determinadas como sujetos u objetos. De aquí surge la paradoja del *mise en abyme*, cuanto más intentas rellenarlo con representación, más vacío se volverá (71).

Del mismo modo, el artículo de Gayatri Chakravorty Spivak, titulado “Displacement and the discourse of women” (1983), es fundamental para esta cuestión. El artículo señala puntos particulares en el intento de la deconstrucción para feminizar los discursos, tanto psicoanalíticos como filosóficos, resultando en el cambio de la posición de la mujer en la sociedad, y, por consiguiente, en el sexo y en la escritura.

Para defender una crítica psicoanalítica de la literatura, nos referimos al artículo de Peter Brooks: “The idea of psychoanalytic literary criticism”, en el libro *Discourse in psychoanalysis and literature* (2014). Dicho autor argumenta que lo que nos ofrece una crítica psicoanalítica es un deseado punto de encuentro entre la vida y la literatura, donde la crítica literaria cubre importancia antropológica (4). Pese a que en algunos casos no podemos llegar a resultados concluyentes, aplicar al psicoanálisis a las obras abre, como veremos, varias posibilidades a nivel interpretativo.

Luis Martín Arias, en su artículo titulado “Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia* de Lars von Trier” (2016) en la revista cultural *Trama y Fondo, lectura y teoría del texto*, N° 38, por su parte, esclarece un punto fundamental para nuestro análisis sobre el uso de términos psicoanalíticos. Arias enfatiza que el uso de términos como “psicosis” o “delirio” está sujeto

a una representación metafórica y no en sentido clínico, evitando que estos términos, que pertenecen a la epistemología científica, acaben mezclados con ideas “gnoseológicas o filosóficas”, que son más propias del campo de las humanidades (Martín Arias). Marianne Hirsch también defiende uno de los términos que aparecerá en varias ocasiones de la tesis, “The family romance” o la novela familiar. Ella justifica su importancia, a base de ser una estructura de fantasía; una construcción imaginaria de los argumentos, de acuerdo con los principios de la satisfacción de un deseo. De este modo, el concepto de la novela familiar complace a las discrepancias entre la realidad social y la construcción de fantasía (10).

Los trabajos de Toril Moi, Julia Kristeva, y Judith Butler, en su perspectiva feminista del psicoanálisis, nos ayudan a descifrar los impulsos de las heroínas de Castro, que las inducen a buscar un cobijo en el sacrificio y a hallar la salvación siguiendo un destino desconocido y amenazador. En este punto, nuestro trabajo se nutre de las ponencias de Kristeva, que se basan y modifican las teorías de Freud y Lacan. De aquí surgen cuestiones como la formación del ego, su posición en la novela familiar y los traumas que el ser puede heredar y que se manifiestan en las etapas tardías de su vida.

Hemos intentado hacer uso de los términos que no representan un caso conflictivo para las fuentes mencionadas, y en caso de que lo hagan, siempre nos inclinamos hacia una interpretación feminista del término en cuestión. De acuerdo con esto, cuando nos referimos al falo, lo utilizamos como “master signifier” “un significado maestro”, es el significante de aquel misterioso y desconocido objeto que el OTRO desea. Es, también, un significante de poder, independiente del género; puede ser poder económico, psicológico o emocional. Este OTRO, en la teoría psicoanalítica, a menudo se refiere a la madre (que no tiene que ser mujer, sino cualquier persona que cuida de manera íntima y constante del niño en sus primeros años, ocupándose de sus necesidades básicas). También, como consecuencia de ello, el niño se imagina como una continuidad del “cuerpo materno”.

La madre desea algo/alguien que no soy yo, que ella misma no posee o echa en falta. En el psicoanálisis, este algo se define por su relación con el falo, pero pensamos que es, simplemente, el deseo de otro dentro de la relación (sexual o amorosa) entre adultos, del que se excluye al niño por miedo al incesto. En este contexto, el falo es el significante del objeto de deseo del OTRO, que pasa a ser, dada la propia naturaleza psicológica, un objeto imaginario y, por ello, puede ser sustituido. En el mismo contexto, el deseo de esta madre/otro del falo, no tiene por qué ser hacia el padre. Es posible que sea dirigido hacia otra mujer, su trabajo, etc. Cualquier otro objeto dominante que pueda llegar a fijar su deseo.

El niño, ahora, aspira a convertirse en este objeto, pensando que, si se convierte en el objeto de deseo de su madre, puede volver a formar una unión con ella, pero se da cuenta de la imposibilidad de este deseo. La función de un tercero en la relación del niño con su madre/otro es crucial, porque sin la intervención de un tercero que prohíba el deseo del niño hacia la madre, el niño se arriesga a entrar en psicosis, a través de la ejecución de la castración, castigo de su deseo incestuoso. También aquí pensamos que la castración puede ser un terror que la prohibición inspira tanto para las niñas como para los niños, primero porque creemos en la naturaleza bisexual del deseo del niño/niña y porque la castración no tiene por qué significar perder el órgano fálico, sino un castigo social mayor. Aceptar la castración significa renunciar a un *jouissance* infinito o a la fantasía de un *jouissance* infinito. El deseo está asociado con el *jouissance*, pero un *jouissance* infinito es imposible.

El significante fálico, o el nombre del padre, le hace posible al niño tomar una posición dentro del orden simbólico; así, es secundario que el objeto imaginario del deseo de la madre, y se convierte en el significante del padre. Pero, aquí, aceptar el nombre del padre, para nosotros, significa formar parte de la sociedad basada en relaciones de poder, que a menudo no solo se basan en cuestiones de género, como han demostrado los estudios poscoloniales. Un ejemplo sería, dentro del siguiente contexto, en el que una mujer blanca, de clase alta, tiene más poder o una posición más alta en el orden simbólico, que un hombre negro, por lo que ella puede esclavizar a este hombre, convirtiéndolo en un objeto.

Un concepto que cobra cierta importancia en la tesis es el concepto de “displacement” o “sublimación” y que se empleará en los textos, tanto a nivel narrativo como a nivel psicológico. El concepto ha sido presentado por el psicoanálisis, donde la mujer, a diferencia del hombre, tiene que pasar por una sublimación doble, dado que su interés sexual o deseo empieza hacia su madre, pero luego se dirige hacia su padre, en el nivel más básico de este término. Lo que supone un proceso más complicado, como explica Spivak, en el artículo antes citado. En el nivel narrativo, Duplessis explica cómo el autor puede desviar la atención al otro lado de la historia, deslegitimando el relato conocido, haciendo así una crítica a la secuencia y las prioridades de la narración. La sublimación narrativa equivale a romper la frase, porque ofrece la posibilidad del discurso para el lado femenino del caso, dando voz a los silenciados (108). En un sentido, las relaciones de poder, dominancia y violencia de los hombres, empujan a la heroína a buscar otro final para su historia, un final más allá del final clásico previsto; una felicidad que encubre el silencio y el silenciamiento de la heroína. Además de alterar los pilares del texto narrativo, como el argumento y el final, también las mujeres alteran los papeles masculinos y femeninos, jugando a efectuar diferentes resultados

en el texto. Así mismo, cualquier retrato autobiográfico del “YO” femenino, como uno, único o múltiple, representa un desafío tanto al falocentrismo de la sociedad como de la literatura³.

Brian Richardson también en el libro *Narrative theory: core concepts and critical debates* habla sobre la crítica del personaje en la ficción, nos hemos inclinado por un criterio posmoderno, pese a que en las novelas podemos encontrar rasgos tanto del personaje moderno como del posmoderno, dependiendo de la obra. Sobre el personaje posmoderno, Brian Richardson consta que en las ficciones posmodernas y vanguardistas, la idea de un personaje consistente, unificado y humano es, a menudo, rechazada. Los personajes posmodernos trascienden los límites de lo meramente humano de varias maneras: pueden ser muy planos o frágiles (insustanciales); muy fragmentados o discontinuos; pueden ser contradictorios, múltiples o fusionados con otros seres; pueden superar con creces o fracasar totalmente en encarnar la esencia de una persona posible (2012: 134).

A través del aspecto posmoderno del texto, estudiamos la escritura mimética y antimimética⁴. Dentro de la autoficción de Castro, que debe ser mimética, encontramos elementos antimiméticos, relacionados con fenómenos sobrenaturales; comenta Richardson que los textos antimiméticos sitúan percepciones imposibles en espacios naturales, mientras que, al mismo tiempo, implantan percepciones ordinarias en espacios imposibles (109). Hallamos, incluso, de parte de Castro, una intencionalidad de cuestionar las categorías de ficción y realidad, a través del acto de escritura que Castro declara un acto inaugurador o creador de su propia realidad, lo que también inclina los textos hacia lo antimimético. Como

³ De manera similar, Blas Sánchez Dueñas en el libro *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX. Colección Escritoras y escrituras* (2009) explica: “Mediante el acto de escritura las autoras se (re)descubren a sí mismas a través de sus experiencias, exponen su propia ideología y (re)presentan el mundo que las rodean. La adopción de la perspectiva del sujeto independiente y autónomo, en posesión libre del pensamiento, de la voz y de la palabra, pone de manifiesto el efecto liberador de la escritura, que permite conquistar esferas de libertad por la palabra en sí misma o por medio del discurso elaborado por la imaginación, permite asimilar los rasgos de identidad y posibilita por la escritura nacer a la vida social, a la historia, a la visibilidad, a la cultura y a la existencia” (164).

⁴ Javier Rodríguez Pequeño comenta, en el libro *Género literarios y mundos posibles* (2008): “Dentro de las construcciones miméticas distinguimos aquellas cuya estructura de conjunto referencial está totalmente formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas pertenecientes al mundo real objetivo, que son construcciones no ficcionales, pues no hay diferencia entre el mundo empírico y el mundo textual. Dentro de las construcciones miméticas encontramos también aquellas cuya estructura de conjunto referencial está compuesta por seres, estados, procesos, acciones e ideas pertenecientes a la realidad efectiva y por seres, estados, procesos, acciones e ideas ficcionales, reales solo en el texto creado por un autor que les da vida. A estas construcciones se las denomina ficcionales miméticas [...]” (118).

resalta Richardson, los textos más posmodernos son antimiméticos en cuanto hacen problemática su propia condición ontológica (20).

Para estudiar los aspectos fantásticos de las obras de Castro, hemos recurrido a la teoría de Lubomír Doležel sobre los mundos posibles. En su búsqueda de una “semántica ficcional alternativa”, para establecer su teoría de los mundos posibles, Doležel, en *Estudios de poética y teoría de la ficción* (1999), aclara que la dificultad principal radica en que la teoría mimética sujeta a las ficciones a un solo criterio o una sola referencia: el mundo real; comenta Doležel que, cualquier ficción, independientemente de cuán fantástica sea, solo se interpreta a base de su referencia al mundo real (117). Doležel presenta el siguiente aspecto problemático de esta comparación con el mundo real, a nivel de personaje, porque se puede llegar a sacrificar “la homogeneidad ontológica” de los mundos posibles. Sin la teoría de los mundos posibles, las personas ficcionales son una mezcla de personajes, con características ficticias y de gente real. Este tipo de semántica supone que el lector: “realizará continuos saltos mortales interpretativos, y se pierde la cohesión del mundo ficcional” (121).

El autor subraya el hecho de que hay un número ilimitado de mundos ficcionales, dado que lo posible es más amplio que lo real; en consecuencia, la representación del mundo real constituye solo una de las posibilidades de los mundos ficcionales. Sobre la construcción de los mundos posibles, Doležel especifica sus fuentes en el pensamiento humano, la imaginación y otras actividades verbales o semióticas (129). También el mundo real participa con información y material en la construcción del mundo ficcional. En esta teoría, la única realidad es la realidad del texto narrativo y el mundo que éste origina con todas las consecuencias ontológicas, lógicas, semánticas y estilísticas. Dicho autor pretende establecer la independencia de los mundos posibles; para ello, su modo de existencia no dependerá de las características de la gente real. Para Doležel, la interpretación de un texto debe empezar a partir de una atención exhaustiva al texto, donde no se permite clasificar algunos detalles como insignificantes; la intención del autor no puede sustituir a la autoridad del texto; comenta: “El texto literario revelará sus secretos a aquellos que desean escucharle con atención concentrada y dedicada modestia” (108). Dentro de este concepto, Javier Rodríguez Pequeño en el libro *Género literarios y mundos posibles* (2008) explica un término fundamental para la crítica de estos textos: la verosimilitud. Dicho autor explica:

Hay que tener en cuenta que debemos considerar la verosimilitud en punto a la relación entre la realidad y la estructura de conjunto referencial, esto es, en lo que se refiere a las relaciones contextuales, y la verosimilitud de los elementos en sus relaciones contextuales, esto es, de los

elementos propiamente textuales, del interior de la obra de arte verbal, mediante la cual los personajes actúan y hablan según su carácter, etc. Esta distinción afecta principalmente a la verosimilitud que se consigue por la relación entre la realidad empírica y el referente literario, y en ningún momento debemos olvidar que nos referimos a la realidad textual, literaria, como un objeto estético, artístico. (125)

En cuanto a la verdad del texto narrativo y la autenticación por parte de su narrador o personaje focalizador, recurrimos a los conceptos de focalización de Gerard Genette y del papel del narrador, según Doležel. La fiabilidad del narrador puede ser cuestionable en algunas narraciones; en las novelas de Castro no es el caso, salvo cuando tienen que interferir elementos sobrenaturales en la narración. Aquí, la versión del personaje focalizador, apoyada por el narrador o por lo menos no contradictoria a ella, cobra especial importancia en verificar o denegar el hecho fantástico. En este contexto, una de las estrategias narrativas de Castro es ofrecer ambigüedad en este aspecto, jugando a diferentes niveles de focalización o implicando a los personajes como narradores, siempre y cuando su información no contradiga la del narrador.

Doležel habla de la autoridad de autenticación del narrador, a diferencia de la expresión de los personajes que, solos, no poseen esta autoridad o poder. Es el narrador en tercera persona, el narrador omnisciente o el Er-forma quien establece la autenticación y la verdad dentro del texto, más importante cuando existen hechos sobrenaturales. Solo las frases autenticadas participan en formar el mundo narrativo. Doležel resalta que: “no es un procedimiento lógico, sino específicamente literario, basado en propiedades generales de la estructura narrativa, en la que hay dos fuentes de asignación de valor de verdad: el narrador y el personaje” (154). Del mismo modo, Genette establece que la única focalización que no se debe cuestionar, se relaciona con la información proporcionada por el narrador y no por la protagonista (1989: 252).

Doležel presenta dos modelos de personajes o de héroes; los inadaptados, extranjeros y rebeldes, por un lado; en el otro lado, están los héroes sujetos a temas de aprobación, castigo, arrepentimiento, etc. En el primer modelo, la motivación principal de los héroes está en conflicto con las restricciones sociales o ideologías más poderosas que ellos. Esto corresponde a *La segunda mujer*, como veremos. En el segundo modelo, la motivación personal se somete a poderes sobrenaturales. Veremos que tanto *El secreto de la lejía* como *La fiebre amarilla*, ofrecen una mezcla de ambos modelos.

También recurrimos a Mieke Bal y su libro *Teoría de la narratología* (1993) para emplear algunos de los términos fundamentales de su teoría de análisis textual. Para Bal, los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Cuando un actor actúa, es cuando causa o experimenta un acontecimiento. Sin embargo, a lo largo del trabajo, hemos hablado de personajes, actores y agentes, según la necesidad del contexto interpretativo en el que se presentan estos.

Bal nos presta dos términos muy esenciales para la obra de Castro, que son crisis y desarrollo. Bal los define de la siguiente manera: la crisis representa “un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos”, mientras el desarrollo es “un periodo mayor que presenta un desarrollo” (48). Depende del tipo de narración, uno u otro término cobran protagonismo. A nuestra manera de entender, el desarrollo representa un periodo preparatorio para la crisis; cuantos más detalles se inviertan en él, más verosímil resulta la obra. La crisis, aunque descrita por Bal como un periodo bastante más corto, como un momento, su característica más importante es que puede efectuar “un giro decisivo en la vida” de un personaje, y a partir de la crisis, los hechos se encaminan de manera más acelerada hacia un cierto final. La crisis representa, de algún modo, un momento de elección o inclinación hacia una vía que tomará la heroína y cambiará su destino o lo convierta en inevitable.

Para hablar de los espacios que tienen una presencia importante en la narrativa de Castro, nos referimos a Bal que diferencia entre dos tipos de espacio, de acuerdo con las descripciones que estos reciben. Los espacios pueden representar solo un marco o un lugar de acción. Sin embargo, cuando se «tematiza» el espacio, se convierte en un objeto de presentación por sí mismo. Explica Bal: “Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado, solo marco, lugar de acción y es lo que denomina Bal como “un lugar de actuación” a diferencia de ser meramente un lugar de acción” (108). En otro aspecto de su analítica textual, Bal establece una división entre *procesos de mejoría* y *procesos de deterioro*; ambos se pueden concluir con un fracaso y son parte del *ciclo narrativo* del relato (31). Bal especifica que el desarrollo del relato revela que el proceso de cambio puede implicar una mejoría o un deterioro, respecto de la situación inicial.

Dado que una parte de la novelística de Castro se dedica a la autoficción, hacemos uso de las teorías de Philip Lejeune al respecto en el libro *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994). Lejeune introduce el pacto autobiográfico en el que tienen que coincidir autor-narrador-personaje. Cuando se echa en falta uno de estos componentes, no se puede hablar de autobiografía. En su intento de separar entre la novela autobiográfica literaria y la

autobiografía, Lejeune admite otras posibilidades para este tipo de narraciones e introduce el término de autoficción. En su última definición de ella, Lejeune deja un gran margen para que el lector pueda determinar el grado de autobiografismo en lo que lee⁵.

A nivel narratológico, recurrimos a las definiciones de Gerard Genette en *Figures III* (1989) y en *El discurso del relato* (1998). Genette define la *historia* como “el conjunto de los acontecimientos que se cuentan”; el *relato*, como “el discurso, oral o escrito, que los cuenta”, y la *narración*, como “el acto real o ficticio que produce este discurso; es decir, el hecho en sí de contar” (1998, 12).

Otro término fundamental para nuestro análisis es “El relato primero” o “El relato primario”, que Genette define como la línea principal de la historia. Esta definición no surge en relación con el carácter anacrónico de los hechos narrativos, sino en relación con su carácter heterodiegético, porque establecen la línea (temática) principal de la obra, de la experiencia y el aprendizaje del héroe.

Genette introduce el término anacronía para designar: “todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales” (1989: 95). Genette define, dentro de las anacronías en cuanto al tiempo del relato, a la prolepsis: “toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”; y la analepsis: “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior, al punto de la historia donde nos encontramos” (1989: 95). En cuanto a las anacronías del relato y su relación con la velocidad, Genette los define como movimientos (desde una perspectiva musical), y precisa que la velocidad de la pausa es nula, mientras que es infinita para la elipse. Genette reserva la pausa para las descripciones que emprende el narrador, resultando en la detención de la acción e interrumpiendo la historia.

Para poder interpretar el discurso de la conciencia del personaje, hemos recurrido a Dorrit Cohn en *Transparent minds* (1983), para salir del marco de la “stream of consciousness” “flujo de la consciencia”. Cohn parte de la suposición de que el pensamiento es un acto verbal y que son la misma cosa. La dificultad no la presenta el diálogo ficcional que imita en su forma la conducta humana, sino el monólogo ficcional que aspira a representar una actividad lingüística oculta y cuya existencia no podemos testificar. Su fuente en el mundo real es la voz interior de los autores, que los lectores también reconocen. Estas

⁵ Ana Casas, autora y editora del libro *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) explica: “De esta manera, en un primer momento la autoficción nació muy pegada a la autobiografía, en tanto que expresión posmoderna de esta” (Casas).

voces son una propiedad de las ficciones en tercera persona, y provienen de una convención larga de la transparencia de las mentes ficcionales (Cohn, 77).

Cohn explica que, dentro del marco de la narración en tercera persona, los monólogos se presentan como reproducciones miméticas del lenguaje figural. Su importancia proviene del hecho de que el narrador presta a los pensamientos silenciosos de los personajes la misma autoridad que presta a las palabras que estos dicen a otros. Justo porque los diálogos crean la ilusión de que representan lo que los personajes hablan entre ellos, de verdad, los monólogos crean la ilusión de que producen lo que los personajes piensan para ellos mismos, de verdad (76).

Cohn analiza el monólogo narrado, el monólogo citado, además de la psiconarración. Establece una diferencia entre la: “psycho-narration”, “psiconarración”, que define como: “the narrator’s discourse about a character’s consciousness”, el “monólogo narrado”, donde el narrador *narra* el discurso de la conciencia del personaje (14), y el “monólogo citado”, donde el narrador produce de manera *directa* el discurso de la conciencia del personaje. Además, Cohn se refiere a un tipo de novela que denomina ‘novela psicológica’ o ‘psicorrelato’, donde una conciencia ficcional domina la escena y el enfoque central de la narración.

En cuanto al monólogo narrado, el tiempo verbal y la figura hablante lo separan del monólogo citado. Cuando éste está utilizado sin introducciones ni comillas, comparte con el monólogo narrado la expresión de la frase principal. Además, su independencia gramatical lo separa de la psiconarración, con la que comparte el tiempo verbal y la referencia de la tercera persona (Cohn, 104-105). En caso de que el pensamiento del monólogo narrado esté formulado como una cuestión, se mantiene el orden de las palabras del discurso original, por lo que aumenta su parecido con el monólogo citado y su distinción de la psiconarración (Cohn, 105).

Como hemos declarado desde un principio, no nos hemos restringido a un campo teórico, ignorando lo que nos puede ofrecer otro, porque tanto como nosotros, el escritor no vive aislado, por lo que hay muchos factores que participan en crear su visión del mundo y, por consiguiente, su escritura; de aquí que sea inevitable que su obra nazca impregnada de cuestiones, tanto sociales como históricas, psicológicas como estilísticas y lingüísticas.

Dentro del libro *The mother daughter plot* (1989) el artículo titulado: “The politics of anger: on silence, resentment and political speech”, escrito por Peter Lyman, el autor confirma un rasgo fundamental de la obra de Castro. A lo largo de su trayectoria, ella toma un caso individual como, por ejemplo, la humildad, la pobreza o la muerte, y lo lleva a un

nivel más global, destapando su motivación en factores históricos y sociales. El resultado es convertir estos temas en recursos políticos. Del mismo modo, Lyman enfatiza que la ira, por dar un ejemplo, se convierte en un recurso político cuando es colectiva. Aislada, la ira es privatizada y neutralizada; irreconocible. Por ello, no se puede aproximar a la ira solo a través de la psicología. Lyman asegura que todas las formas del sufrimiento psicológico, incluyendo la culpa, la ansiedad, la depresión o la histeria, tienen que ser explicadas a base de las relaciones sociales de represión. El resultado de un enfoque psicológico, sin incorporar el impacto de las relaciones sociales, es la mitologización del sufrimiento humano, reduciéndolo a un problema personal o individual. La psicología sirve los intereses de la hegemonía, cuando niega a la experiencia humana su carácter colectivo, y tapa la opresión a través de culpar a las víctimas por sus síntomas (58-59).

La escritura de Castro, en la mayoría de sus novelas, transcurre entre dos límites; dos extremos, como veremos, sean estos mentira/verdad, ficción/realidad, o ficción/autobiografismo; esto es a nivel temático y textual, mientras los personajes viven y exhiben, a nivel diegético y estructural, las mismas oposiciones. Para explicar la relación entre esta manera de escribir y Castro, recurrimos a la teoría de Jeffrey J. Kripal, en su libro *Authors of the impossible: the paranormal and the sacred* (2010). En el libro, Kripal acuña el concepto de que “El humano es dos”. Con esto, Kripal explica cómo un autor puede convertirse en un escritor de lo fantástico o de lo imposible. Dicho autor parte de la suposición de que “los fenómenos psíquicos” y “paranormales” se han convertido en el OTRO, no reconocible y malinterpretado o, directamente, apartado e ignorado, de nuestra época (51). Fundamental para entender su postura es su manera de relacionar la literatura mística comparativa con la teoría moderna de la psicología, a través de establecer dos “umbrales” “thresholds” en el cerebro; uno, “encima” o (*supra*) *supraliminal*, que proporciona el sentido de uno mismo y representa su identidad personal, a menudo es confundido con el ser completo de uno; la otra parte, es “el abajo” o (*sub*) *subliminal*, que se manifiesta normalmente en formas alteradas de la conciencia, como son los sueños o los actos creativos de genio o por estar bajo condiciones excesivas o traumáticas. Estos estados logran romper o, temporalmente, reprimir las operaciones de la personalidad *supraliminal*, como en los casos de trance, posesión, éxtasis y, por último, de muerte (62).

También Kripal sugiere la teoría del filtro que se basa en establecer una separación entre el cerebro y la mente. Aquí, el cerebro filtra el espectro de la consciencia que accede a la mente, limitándolo o remodelándolo, basándose en limitaciones; dice: “Mind is not the brain, but Mind is indeed filtered through the brain with all its mindboggling evolutionary,

neurological, cultural, linguistic, emotional, and historical complexities. 4 We are both. The Human is Two” (256).

En el corazón de sus creencias, Kripal percibe que la vida intelectual humana y las prácticas sociales, particularmente en su institucionalización, se circunscriben a la realidad y la crean para un particular lugar y tiempo. El autor enfatiza sobre el concepto de que: describir es construir. Las prácticas sociales e intelectuales tienen el poder de manipular una serie de potenciales humanos latentes, permitiendo o bloqueando su poder (222-223). Él también cree que hay una relación profunda entre el fenómeno psíquico y el fenómeno literario; para él, el paranormal es una realidad hermenéutica (230).

Kripal cita a Tzvetan Todorov, quien explica que la persona que experimenta el evento fantástico tiene que optar por una de dos posibles soluciones: o es una víctima de la ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y en este caso las leyes del mundo permanecen como son; o, de manera alternativa, los sucesos sucedieron de verdad, forman una parte integral de la realidad, y de acuerdo con esto, la realidad se rige por unas leyes desconocidas para nosotros. Lo fantástico ocupa la duración de esta incertidumbre (268). Esta duración también puede ser una metáfora de la escritura sobre lo fantástico y lo maravilloso; una ventana de contemplación de su posibilidad y existencia⁶.

Kripal, por último, define lo que convierte a ciertos individuos en autores de lo imposible; lo atribuye a su metadecisión de dejar de leer o contemplar lo paranormal, escribiéndonos (ésta es la manera de Kripal de decir que lo paranormal participa en la construcción de nuestra realidad, utilizándonos como canales de proyección, por lo que lo paranormal nos escribe, nos imagina), tomar una distancia de la página para empezar a escribir el paranormal escribiéndonos (269).

⁶ Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González en el libro *El cuento español en el siglo XX* (2002) comentan acerca de este aspecto de la escritura fantástica: “[...] Nuria Carillo y Ángeles Encinar han destacado el especial interés de los relatos fantásticos en esta época, señalando que esta literatura surge como complemento del conocimiento racional y supone una investigación en el ser humano o en la problemática de la sociedad contemporánea. Encontramos todos los motivos del género, fantasmas, distorsiones temporales y espaciales, metamorfosis, etc., y también se dan cuentos kafkianos, donde lo extraordinario se introduce con toda normalidad en lo real, o relatos donde se representan mundos oníricos” (2002: 170).

1. Luisa Castro: apunte biográfico

Luisa Castro Legazpi, nacida en 1966 en la ciudad gallega de Lugo, es licenciada en Filología Hispánica y Lingüística por la Universidad Complutense de Madrid y ha estudiado Cine en Nueva York. La obra literaria de Castro ha contado con el reconocimiento y el aplauso de la crítica desde sus inicios tanto por su labor en la poesía como en la prosa. Castro empezó a publicar siendo muy joven. Cuando tenía 18 años, vio la luz su primer libro de poesía titulado: *Odiesa definitiva, Libro póstumo*. En total, hasta ahora ha publicado 6 libros de poesía, entre éstos, *Los hábitos del artillero*, que resultó ganador de los premios Rey Juan Carlos e Hiperión en 1989 y *Los versos del eunuco* que también se llevaría el primer premio de Poesía Hiperión.

Como novelista, con su primer texto, *El somier* (1990), logró ser finalista del premio Herralde. Su tercera novela, *El secreto de la lejía* resultó ganadora del XXVI Premio Azorín Barcelona, Planeta en 2001. Su última novela hasta la fecha, *La segunda mujer* (2006), recibió el premio Biblioteca Breve convocado por la editorial Seix Barral en 2006.

En calidad de periodista y columnista, Castro ha colaborado con los diarios *El País*, *ABC*, y *El Mundo*, entre otros. Consiguió el galardón periodístico Puro Cora y en el año 1997, la editorial Hiperion decidió publicar bajo el título *Diario de los años apresurados* las columnas que la gallega produjo para el periódico *ABC*.

2. *El somier*

Argumento y personajes

A continuación, presentamos un resumen del argumento de la novela. *El Somier* cuenta la historia de los años de adolescencia de la narradora en su pueblo natal costero, Cuatro Calles. Es un relato que encierra en sus páginas temas valiosos como el amor, la muerte, la inocencia y el proceso que conlleva la adultez. La familia de la narradora está compuesta por su madre, una ama de casa que después se empleará en una fábrica, su padre marinero y América, su hermana menor. “La Tía”, hermana de la madre y expatriada en Frankfurt también aparece en el relato cuando visita a la familia durante el verano. La narradora se adentra en el misterioso estrago en el que queda convertido el somier de la cama matrimonial paterna y desentierro un secreto de su época adolescente. A lo largo de la novela, la familia convive en tres casas: la primera sería la casa del abuelo materno, le seguiría “la casa del argentino” en la que vivirían en alquiler y por último la casa propia desde la cual se contará la historia. La vida de la narradora también se complementa con las historias de los habitantes de su pueblo, personajes que aparecen en escena con mayor o menor fuerza.

Otros personajes, aparte de los familiares, ocupan un papel central en la historia. Lucio, hijo del viejo argentino, dueño de la segunda vivienda, se había marchado a Brasil y reaparece en el pueblo para el funeral de su padre. La narradora cuenta sus intentos por ganar algún dinero trabajando en el bar o vendiendo caracoles pero también su relación con Elvira, una mujer que lo persigue desde São Paulo, Elvira a quien se le conocerá también como “la dueña del clavillo” y “la mujer de São Paulo”. La última visita veraniega de La Tía coincide con la llegada de Elvira al pueblo, lo que sostiene también parte del misterio de la novela. Al principio, Lucio y Elvira se presentan en sitios públicos pero las apariciones de la pareja se hacen cada vez más esporádicas a medida que sus peleas, que los vecinos oyen, se vuelven más frecuentes, hasta el momento en que nadie vuelve a ver a Elvira. Un tiempo después, Lucio se traslada a las chabolas y termina suicidándose. La trama de la ruina del somier estará entrelazada con Lucio, Elvira, la Tía y el comercio de joyas robadas que explicamos más adelante.

También nos presenta a Conrado, un personaje que hará breves apariciones para llenar algunos huecos del relato. Marido de Marcelas, emigraría a Latino América por motivos laborales y en Frankfurt se encontraría con La Tía. Conrado nos arroja datos sobre la historia del argentino en Brasil y los detalles de la relación entre Lucio y Elvira que despeja en las

conversaciones con La Tía. El argentino y Elvira se conocieron a través de un tipo de negocio en el que ella lo insta a adentrarse aún más: “Porque él no tenía la culpa, era ella, la dueña del broche, la que lo metió en el negocio de las joyas robadas y en los prostíbulos” (Castro, 1990: 83). Por último, la narración incluye a un grupo de personajes secundarios que mantienen una relación no directa con el relato central pero que igual tienen un sitio imprescindible en el escenario del pueblo como Eugenio, el dueño del bar, Rosalía, la dueña de la tienda de mercadería y Trinita, la dueña del hostel, entre otros.

Entre el discurso narrativo y los recuerdos, la narradora nos revela piezas de su intimidad, aisladas de su presencia en la vida del pueblo. Nos introduce en su primer amor, Tristán, un chico que viene con su padre ingeniero a instalar un espigón en el pueblo y termina volviendo a su lugar de origen.

La escritora incluye en su primera, y, relativamente corta, novela, tantos personajes como le son necesarios para completar el mosaico de su pueblo inventado. En un solo párrafo, y con pocas líneas, un personaje cobra vida. Tan precisas son las características que la narradora ofrece de un personaje, que el lector puede acabar lo que ha empezado la narración, con ayuda de la imaginación. Esto se presenta en Trinita, la dueña del hostel. Con detalles mínimos como el viaje a Suiza y el olor a cigarrillo y lejía se puede establecer una imagen concreta de este personaje secundario en el libro. La escritora ofrece sobre ellas frases como: “Trinita tenía esa cara de haber hecho lo que debía y de no haberle tocado nunca una casa” (144).

El simbolismo del somier roto

Retomamos la historia del somier destruido para revelar lo que esto representa en el relato. El somier es convertido en el nuevo sitio favorito para jugar, y es conquistado por Fátima, una de las amigas de América, cuyos dominios llegan a todos los rincones de la casa sin encontrar ninguna resistencia por parte de la hermana de la narradora. El somier resulta ser la víctima de una de las sesiones de juego que consistía en saltar sobre la cama matrimonial pero que tuvo como efecto su ruptura; el somier se parte. El simbolismo del mueble roto se explica con base en lo que este elemento representaba en la vida familiar. En principio, el somier es el sitio donde el padre y la madre se unen después de los viajes al mar del padre; el espacio de las relaciones matrimoniales, dice la narradora: “Con mamá al lado, en el agujero que entre los dos habían ido construyendo hasta combar el somier con una panza que casi rozaba el suelo, papá se encontraba en las nubes” (12).

Por otro lado, el somier tiene que romperse para que las niñas descubriesen la relación entre La Tía, Lucio y el comercio de las joyas robadas. Porque bajo aquel somier estaba escondida una bolsa olvidada por la tía en su último viaje. El paquete contenía la pareja del clavillo que llevaba el argentino, que al final no era un clavillo, ni una brocha, sino un pendiente que Lucio solía llevar a todas partes hasta el día de su muerte. Vinculada así la tía con el comerciante fue también puesta en evidencia por una carta, enviada por su empleadora en Frankfurt, en la que exponía la mentira sobre el trabajo de la tía -que no era en una salchichería, como solía decir, sino que consistía en el cuidado de una mujer mayor y la delata por el robo de sus joyas antiguas; el mundo construido por la tía a través de sus cartas, sus cuentos y sus visitas desaparece. La vida de la narradora adolescente, invadida en su serenidad por semejante farsa, se detiene y las cosas dan un giro a su alrededor. En tan pronta edad, la narradora contempla por primera vez, cuánto las mentiras se parecen a las verdades y viceversa.

El somier: una aproximación feminista

Rachel Blau Duplessis examina un grupo de técnicas narrativas que irrumpieron en las creaciones literarias de las escritoras del siglo XX. En el capítulo titulado “Kunstlerroman by women writers”, Duplessis habla sobre la ruptura de la escritura femenina, con los estereotipos narrativos asignados y designados para ellas por las ideologías de los siglos anteriores influidas por pensadores de la altura de Freud, entre otros. El nuevo relato femenino logra superar el complejo edípico y su modelo representador en la narrativa y por ello emprende nuevas tendencias que se pueden ver perfectamente presentes en la obra de la autora.

Castro, perteneciente a las últimas generaciones de escritoras del siglo XX, no se conformó con el narrar un relato que fuera fiel copia de la realidad o una historia ordenada en torno a un argumento de clímax. En la narración anacrónica, que analizaremos posteriormente, en el relato presentado de manera fragmentaria y en los hechos contados de manera iterativa, podemos ver en la obra de Castro un principio de resistencia y negación a continuar con las formas literarias que quedaron obsoletas desde los inicios del siglo. En esta novela, la escritora gallega parece seguir los pasos recorridos por una generación de escritoras femeninas que han allanado el camino como Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité, entre otras. En el libro *Women writing and writing about women* (1986) editado por Mary Jacobus, en el capítulo titulado “Beyond determinism: George Eliot and Virginia

Woolf”, Gillian Beer, se embarca en el tema de la continua resistencia de algunas escritoras a seguir un orden cronológico en los argumentos de sus historias y señala:

Virginia Woolf’s books reject plot. Plot insists on origins, sequence, consequences, discovery, exclusion and closure. She reads the formulation of experience as being essentially social, and conforming to the particular rigid structure of English society. Plot gives primacy to our acted parts... This insistence on occupation and action she saw as part of a patriarchal ordering [...]. (94)

Aún más, las escritoras de aquella generación esperaban que su creación artística instaurara una ruptura clara con las ideologías prevalentes y a la vez estableciera una crítica sobre ellas. Duplessis describe el conflicto que vivieron las escritoras desde el siglo XIX y hasta el XX: por un lado, crear una obra de arte, sea en literatura o arte plástico, bajo las normas establecidas por el sistema prevalente y así obedecer a los limitados conceptos de consumo y evaluación impuestos por dicho sistema; o bien, por otro, optar por emprender otro camino, aunque más arriesgado, que constituyera un reflejo más auténtico de sus mundos y creencias artísticas. De aquí que las escritoras no solo tuvieron que abandonar los moldes artísticos establecidos sino también recrear unos nuevos.

El conflicto también se encontraba en la naturaleza misma de la creación artística que amparaba la escritura. Constantemente existía una dicotomía entre lo que la burguesía denominaba mundano y doméstico, y por ello de menor valor, y la autonomía artística y única, en un nivel más elevado de la vida ordinaria. Para resolver tal conflicto, las escritoras, en palabras de Duplessis, optaron por introducir al artista en el seno de la familia, aunque reformulando su estructura, para dejar atrás la imagen del artista como un marginado de la sociedad (104). Duplessis confirma que ahora la obra de arte, objeto de la creación femenina, es liberada de su condición de propiedad que depende de un valor comercial o del nivel de singularidad y superioridad a la realidad que mantiene (104).

En el mismo contexto, Susan Sniader Lanser, en la introducción de su libro *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), señala: “I maintain that both narrative structures and women’s writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text” (5). El escritor nace en una época concreta y su obra es creada dentro de un tiempo específico, por tanto, no puede existir una separación absoluta entre ellos. No se puede cualificar como inferior y carente de valor artístico o transcendental a lo cotidiano y rutinario, ni a una vida en la que las grandes

aventuras ocurren entre las paredes de un vecindario humilde. El arte, en este caso, no es una forma de escapismo; es encontrar la inmortalidad en lo mortal, la magia en lo común y la ficción en lo real.

Asimismo, Lanser declara que el objetivo es poder entender la voz femenina no como un factor incorporado a la ideología sino una ideología en sí misma. Declara que la voz narrativa, situada en la coyuntura de la posición social y la práctica literaria, plasma lo social, económico, y las condiciones literarias que son el origen de su creación (5). La creación de Castro es una creación íntima derivada de la vida y fiel a ella. Su relato surge de las condiciones históricas, psicológicas y sociales en las que ha sido creada. Duplessis apunta: “The fictional art work, distinctively described in these works, has a poetics of domestic values—nurturance, community building, inclusiveness, empathetic care” (103).

La obra de Castro es un retrato de la España cotidiana, de las clases sociales del pueblo, de las costumbres de su gente, de sus sueños y desilusiones. La escritora, a partir de sus descripciones, nos permite percibir acontecimientos claves de su época: aquel periodo del desarrollismo de los años 70 que implicaba incluir a las mujeres en la fuerza laboral y poner a disposición de la clase media productos claves del consumismo como las viviendas económicas que serían puestas a la venta pública a través del sorteo. Es un retrato de aquella población española, el pueblo que trabajaba a merced de un sistema económico arcaico, sin seguridad ni derecho a reclamar posesiones propias ni independencia económica. Castro logra en su obra incluir temas de tal calibre sin convertir su historia en un panfleto sobre los derechos de los trabajadores. Su narración surge tan íntima y personal que por ello es eficaz e intensa.

Por último, para rendir justicia al primer texto novelístico de Castro y guardar su integridad poética, hemos de admitir que su texto no pretende manifiestamente reivindicar causas ni excavar en busca de nuevas verdades sean éstas sociales, políticas o históricas. Recurramos a la introducción de la obra *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual* (2007) de Epicteto Díaz Navarro, en la que el escritor señala:

Pero al mismo tiempo que la novela quiere ser arte, el arte ha dejado de ser un absoluto y de proporcionar transcendencia. No se trata de que la posición desde la que escribe haya cortado amarras con el pasado, sino de la incertidumbre que rodea lo que se dice. La ambición del novelista no puede ser ya la de Balzac, la de querer representar “toda su sociedad”, ni resulta posible tener las claves de la totalidad social. (16)

Aun así, Díaz continúa en forjar una separación entre lo masculino y lo femenino en este respecto, y afirma que en los textos femeninos, incluso en los casos en la que la escritora opta por elegir la forma autobiográfica, los aspectos más íntimos de su narración tienen una base social (20).

El “YO” narrativo

La relación difusa entre verdad y mentira, que establece Castro en su texto, es contagiosa, impregna a la memoria de la narradora y al texto que pretende escribir. Su relato no puede verificar si la narración es verdad o mentira, es decir, qué parte de la historia en realidad ha ocurrido y cuál ha sido de ficción⁷. Asimismo, nos podemos preguntar qué parte del relato es ficticio y qué parte autobiográfico. Manuel Alberca en el libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2013) explica que tanto la propuesta como la práctica de la autoficción se basan, intencionalmente o no, en:

[...] confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es* y *no es* el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. (Alberca)

El capítulo “The difference of View” del libro *Women writing and writing about women*, abarca este aspecto de la narración donde la verdad de lo contado es cuestionada por el “Yo” narradora. Jacobus argumenta que el propósito de esta confusión entre verdad y mentira es convertir el “Yo” narradora también en ficción. Lo cual resulta en una pluralidad del “YO” que nace a través del texto, sujeto a sus verdades múltiples y que desafía y

⁷ En el artículo “Condición de verdad y ficción (literatura del recuerdo y autoficción)”, en la sección “Verdad y memoria”, del libro *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* Gilberto d. Vázquez Rodríguez explica la relación entre el recuerdo, su concepción y la verdad: “En otras palabras, no es posible concebir el recuerdo como representación icónica, como una fotografía o como una sucesión de imágenes, al estilo del filme, pues el recuerdo como imagen mental es proporcional al proceso que *solo ve* el sujeto que recuerda, y esto es fundamental para asumir el componente cognitivo y emocional de tal recuerdo y sus asideros en la relación de recuerdo y verdad. Con todo, resultaría paradójico asumir una naturaleza preponderantemente fidedigna, legítima e inequívoca del recuerdo, pues en sus reconstrucciones relatadas, un recuerdo se ve condicionado por otros aspectos (narrativos, emocionales, modales, formales) que se introducen con el relato mismo para difuminar sus condiciones de verdad” (Vázquez Rodríguez).

contrasta lo que Jacobus llama: “unified “I” which falls as a dominating phallic shadow across the male page [...] The story becomes the narrative of its own inception” (19).

Según algunas teorías literarias feministas, la consagración, por parte de la narradora, a reconstruir un relato autobiográfico es *per se* un acto positivamente egoísta en el buen sentido. Es un intento de recuperar al “Yo” femenino y al espacio que le corresponde, de los obstáculos causados por culpa de la realidad social que ha negado a la mujer la realización de su máximo poder. Dedicar una narración a la historia personal de un “Yo femenino” y convertir a éste en el enfoque central desde el cual se vive la historia y se demuestra la realidad, es una clara negación al dominio que pretende ejercer la sociedad masculina; una provocación al falocentrismo que mantiene la sociedad patriarcal.

Las figuras femeninas en la novela

Nos dirigimos ahora a examinar la forma en la que representa Castro la figura materna en la novela. En el relato, pronto conocemos que la madre sufre ataques de nervios y empieza a desarrollar un comportamiento, poco normal, que dispone a la hija como guardiana de la madre, comenta la narradora: “Pensé que ahora iba en serio, que los nervios habían acabado con ella esta vez” (18-19). En el primer intento de presentar a la madre, por parte de la narradora, nos la muestra como una mujer que sufre un problema mental. Castro nos introduce en un estereotipo de madre que desafía el concepto de “ángel del hogar” de los años de la dictadura. La madre se ve obligada, dadas las condiciones económicas, a configurar un rol diferente al de ser ama de casa y se niega a conformarse con las limitaciones del hogar.

El personaje de la madre representa, claramente, el perfil de la generación de mujeres de los últimos años de la dictadura que les ha dejado sin formación para afrontar las determinaciones de la sociedad patriarcal y alejarse de la dependencia de las figuras masculinas en sus vidas. Son mujeres que todavía ignoran el alcance de sus capacidades y siguen completamente encargadas de las tareas de sus casas y del cuidado de sus hijos. Esas mujeres, pronto se encuentran en conflicto con la imagen de la mujer angélica, domesticada, dulce y dispuesta al sacrificio que la sociedad les imponía. En su libro *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos* (2004), Pilar Nieva de La Paz habla de los cambios que ha sufrido la situación de la mujer durante los últimos años de la dictadura y concluye que los cambios en la familia española produjeron unas transformaciones tanto en su organización demográfica como en su estructura de relaciones íntimas. Se nota una democratización además de una lenta apertura de los códigos de la moral sexual. Aumenta el

número de mujeres incorporándose a la educación superior y al mercado de trabajo. Confirma la escritora: “De este modo, se multiplican los limitados itinerarios vitales accesibles para la mujer, condicionada tradicionalmente bien a su doble rol de esposa y madre, o bien a una soltería considerada de manera negativa, que durante siglos había desembocado con frecuencia en el convento” (149).

La narradora describe la reacción de su madre ante la reapertura de la fábrica del pueblo como algo increíble; la mujer ansiosa por encontrar trabajo es, por tanto, una nueva aportación de la época. Las figuras femeninas en la novela coinciden con un nuevo modelo femenino: parecen dinámicas, independientes, atípicas y aventureras. Un ejemplo de ello, es el personaje de La Tía que se gana la vida sola en el extranjero; ella sólo obedece a sus propios deseos en cuanto tiene que decidir sobre el curso de su vida y la narradora, en más de una ocasión, la describe como pionera. Así también, la figura de la madre se encarga de liderar y manejar todos los detalles de la vida familiar. Tal es el caso que se presenta cuando se decide comprar la casa nueva. Cuenta la narradora, que su tía fue la que instó a la madre para apuntarse a comprar una de las casas nuevas. Los ejemplos de la tía y la madre como figuras femeninas progresistas son muy positivas, no obstante, el cambio de la situación social de la mujer en España no ha sido radical y como todo cambio, ha avanzado con lentos y pequeños pasos, en una sociedad donde seguía reinando la imagen del hombre como figura paternal dominante, responsable y encargado de manejar los asuntos familiares. Vemos esto reflejado en una costumbre de la madre que consistía en ponerse la chaqueta del padre en los momentos en que debía afrontar las vicisitudes cotidianas: “Siempre se ponía aquella chaqueta para hacer recados” (Castro, 1990: 87).

La figura femenina, se encontraba en fase de transición social; en una posición inquieta entre la liberación y los retos de una nueva época desconocida; sabe que quiere ocupar un sitio como participante de la sociedad, en igualdad de condiciones, pero le preocupa no estar capacitada para cumplir con los requisitos de este nuevo papel. Esta inquietud la percibimos en el personaje de la madre que, a pesar de la felicidad que siente al encontrar un sitio dónde puede aprovechar su potencial: “El trabajo la mantuvo alejada y satisfecha durante un buen tiempo [...]” (15), dice la narradora, sin embargo, se encuentra intranquila y con miedo de no poder encarar los cargos que supone la nueva imagen femenina, además, es consciente de las miradas, no siempre simpáticas, del mundo sobre ella. La narradora relata: “Yo sé muy bien que ahora, cuando se mete en la cama nueva y apaga la luz, se le queda la mente en blanco y ni se mueve, se mantiene así quieta para que todo el mundo piensa que está durmiendo, pero no duerme y nadie se da cuenta” (86). El estado mental y psicológico de la madre se va

revelando según avanza la historia hasta cuando, ya viviendo en la última casa, la peculiaridad de su estado es reconocida por sus hijas. La madre mantiene un compartimiento extraño que desconcierta a sus hijas: olvida las cosas y empieza a desarrollar una serie de manías como acumular residuos y muebles en el salón, sentarse sola durante horas con la mirada fija en la nada, no recordar que debe vestirse o pasar largos periodos de tiempo observando desde la ventana. A tal punto llega el cansancio de la madre, que la hija confiesa que a su madre le hubiese gustado ser ingresada en un centro para el cuidado de enfermedades mentales.

La representación de la madre como una criatura frágil llena de preocupaciones e intranquilidad, sufridas y toleradas en una sutil pasividad, es poética. En el mismo sentido, Duplessis dice: “giving voice to the voiceless and making visible the invisible are two prime maneuvers in feminist poetics” (41). Sin embargo, el estado de preocupación sobre lo que puede ocultar el mañana, no sólo es propio de los personajes femeninos en la novela sino también de los hombres, como el argentino que, al igual que la narradora y la madre, padece de insomnio. La narradora cuenta que en su estado de insomnio, también nota la presencia preocupada del argentino al otro lado del tabique que separaba sus casas (103). Sabemos que la madre no duerme porque le preocupan las obligaciones de su vida familiar; Lucio no concilia el sueño por su relación problemática con Elvira; pero la narradora, sin embargo, no nos cuenta el motivo por el cual ella no logra dormir.

El cambio que experimenta el rol femenino también es notable en el ámbito familiar. En el momento de adquirir la última vivienda donde residirá la familia, el padre se encuentra totalmente ausente; el papel masculino encargado de determinar y dirigir el destino de la familia es prácticamente inexistente y la casa la compran las mujeres: la madre es quien toma la decisión de participar en el sorteo de viviendas y el dinero necesario para pagar el acceso al piso resulta de los últimos sueldos, no cobrados, de la tía. Duplessis señala sobre esta alteración de los roles paternos y maternos en la escritura femenina: “Women writers readjust the maternal and paternal in ways that unbalance the univocal sequence of object choices” (37). Duplessis toma *Un viaje al faro* de Virginia Woolf como ejemplo para describir las tramas de los cuentos del último siglo que se dedican a revisitar la relación entre madre e hija (37).

En las condiciones, tan rápidamente cambiantes de la segunda mitad del siglo XIX, con la revolución industrial y las mujeres ocupando el lugar de los hombres en la gran máquina capitalista, siempre tan exigente, resultaba imposible, si no ilógico, tratar de mantener el orden de las cosas como una vez lo fueron. En este sentido, *El Somier* es una novela sobre

este cambio de roles; la escritora inicia y culmina su obra con la siguiente contemplación que resume que el papel masculino no volvería a ser central ni dominante como era antes, hablando otra vez de la cama matrimonial, ahora con la nueva que sustituirá a la antigua, el padre no lograba acostumbrarse a ella (187). La madre es quien elige el somier nuevo; ella es quien mantiene el control, la narradora cuenta que su madre puso un somier nuevo “duro” que “escupía fuera” al padre y lo arrojaba hacia la alfombra, y que por ello el padre ya no sentía a la madre a su lado (187).

El pueblo costero

En adelante enfocaremos en la relación que enlaza la narración con el entorno natural: el pueblo costero. No sólo los entornos físicos sino el ambiente emocional de la novela son muy representativos del pueblo marino. Los lazos que unen a la narradora con el mar moldean la forma en la que ella, durante su adolescencia, intenta tratar con las situaciones difíciles en su vida. El mar es su refugio y a veces es su agujero negro, ella, en cambio, es su guardiana y su protectora: “La tarde que se fue mi tía nos metimos en las olas porque nos dio mucha pena. Y en el agua parece que las cosas dan menos pena. Entre ola y ola no te da tiempo a pensarlo” (174).

Los límites geográficos del pueblo que le aísla del mundo también marcan las vidas de sus habitantes, tal como el padre, cuyo horario de retorno a casa depende de las mareas o el argentino que logra sobrevivir gracias al pequeño comercio de caracoles. Aquí y en otros instantes de la novela, la naturaleza del pueblo costero constituye otro personaje, otro rincón en la narración, que moldea e impone su naturaleza sobre la vida de los habitantes. Igualmente, la narradora hace uso de los elementos naturales en el pueblo, para describir los personajes, por ejemplo, los ojos de Elvira son “vacíos como dárseas” (75). Incluso, algunos capítulos de la obra empiezan con frases que vinculan los acontecimientos con fenómenos naturales: “Fue con la última marea grande. Los días empezaban a acortarse y la playa se había quedado desierta” (67). Hasta los animales contribuyen a ello, hablando del autobús del pueblo, la narradora cuenta: “El autobús se puso en marcha con un rugido de cerdo [...]” (72).

Sentimos también las características sociales que impone la vida en el pueblo en donde surgen unas situaciones únicas de intimidad e inocencia social. Por ejemplo, la reunión de la gente del pueblo para oír las noticias de los familiares que trabajan o viven en el extranjero. A través de las cartas, que poca gente sabía descifrar, la vida recuperaba algo de su normalidad

arbitrada por la separación: “Se sentaban en la cocina y esperaban a que la tía hablase de Ricardo, o de Esmeralda. Pero la tía dibujaba conejos y me escribía canciones, y a veces, eventualmente, se tenía noticias de alguien” (58-59).

La mirada narrativa doble

Respecto a la narradora, podemos, en muchas ocasiones, establecer una diferencia clara entre su voz de adulta y la de adolescente. La voz de la narradora, en sus años de juventud, conserva la autenticidad y genuinidad de los recuerdos infantiles, además, relata los sucesos con una objetividad propia de quien se encuentra en el pasado y es testigo de sus secretos. El propósito de la narración es contar de manera imparcial, sin imponer subjetividades ni afectar en lo mínimo la pureza del recuerdo. Al mismo tiempo, pretende adoptar la visión que aporta la voz de la narradora adulta y que escribe desde el presente su historia. Gracias a esa intención, encontramos en el relato, las reflexiones de una adolescente con la inocencia, sencillez y desinterés propias de su edad. Castro ha sido fiel a su propuesta, pues su historia parece ser la narración de una voz juvenil, a través de las texturas lingüísticas e idiomáticas de una persona mayor. Béatrice Rodríguez en el libro *Mujeres novelistas: Jóvenes narradoras de los noventa* (2003) coordinado por Alicia Redondo Goicoechea dedica el capítulo “Luisa Castro o la escritura doble” y comenta que en la novela se mezclan dos voces, una que pertenece a la narradora que escribe desde su presente, y la voz de aquel entonces que intenta ayudar a la primera invocando aquel día en el que se rompió el somier (100)⁸.

Ángel Basanta, en su reseña publicada en 1990 en el periódico *ABC* sobre *El Somier*, acentúa: “La encomiable fidelidad artística acorde con el punto de vista adoptado provoca distorsiones esperables en la percepción de la realidad según la perspectiva de una adolescente” (1990). Según Basanta, la perspectiva cambia la manera de observar y notar las cosas, y la tensión entre verdad y mentira surge de una edad sin mucha responsabilidad y se convierte en un juego narrativo para la escritora.

Los espacios en la novela

⁸ Rodríguez confirma: “La dualidad de la voz narrativa está recalcada por el espacio, que, como en un juego de cajas chinas, se puede ir ampliando y metiendo en un espacio más grande: el somier está dentro de la habitación que está dentro de una casa compartida con “el padre del argentino”, situada en el pueblo de Cuatro Calles, instaurando así una serie de círculos concéntricos alrededor del objeto que le da el título a la novela, el somier” (100).

Desde una mirada espacial, *El Somier* es, en resumen, la historia de tres casas y el traslado de la familia a ellas. Cada casa representa una época o un código social tanto de la vida familiar como del país. La primera casa es la casa del abuelo, con todo lo que implica vivir bajo el mismo techo con la figura paterna: la falta de independencia y de libertad que equivale a una segunda adolescencia. La segunda casa, es parte de la casa del argentino viejo, que se separa de ella por medio de un tabique. Contiene una claraboya que impide la independencia total de la familia, además del hecho de que está alquilada. La claraboya convierte a la casa en un espacio frágil, inseguro y amenazado por la presencia del argentino que puede violar la intimidad de este hogar femenino en cualquier momento. Hablando sobre la última noche que la tía pasó en la casa, la narradora comparte con ella “la chalana”, una cama hecha de un barco viejo, y dice: “[...] Hasta que me desperté empapada en su sudor y con la cara del argentino allí arriba, impidiendo que el sol se colara abiertamente por la claraboya” (68). El símbolo del argentino impidiendo que entre el sol en el cuarto es claro. La última casa, es la que más espacio y libertad proporciona a la familia, puesto que es una casa construida recientemente y es de su propiedad. Sin embargo, la visita del argentino a la nueva casa causa en la madre una clara intranquilidad: “Aquella visita dejó a mama muy agitada. Estuvo toda la tarde pasando el fregón por el pasillo, por la escalera” (126), como si quisiera intentar borrar cualquier rezago de su visita.

Entre el lenguaje prosaico y poético

Al analizar el lenguaje del texto, hay que tener en cuenta que Luisa Castro es, ante todo, una poeta y en su primera novela, se filtra la poesía y se mezcla en la prosa novelística. La obra se llena con un lenguaje indiscutiblemente poético, que no siempre está vinculado al contexto del relato o de los acontecimientos. Podemos ver el uso recurrente de metáforas que siguen desarrollándose hasta construir una parte independiente del discurso. La narradora, por ejemplo, compara la relación del argentino y su mujer con la del pescador y la garrafa: “[...] la llevaba de un lado a otro como si fuera una garrafa... Él iba delante, pero la que tiraba era ella” (81). La narradora continua la metáfora de la pesca con dos garrafas y comenta: “Parece que la de atrás es más lenta, y más pequeña. Pero viene detrás porque viene llena” (82). Vale la pena añadir que la mayoría de las metáforas que encontramos en el texto están inspiradas en el ambiente marino. Un ejemplo más, hablando de la afición que mantenía la adolescente por coleccionar las cosas que la gente pierde en la playa y llevarla a Clemente para que las examine y determine su valor, la narradora dice: “Todo lo que le llevo es de cobre y estaño.

Pero hace tiempo que no le llevo nada. [...] Y si me toco el ombligo, dentro es duro como cobre y estaño fundidos” (49)⁹.

Se percibe, en este tratamiento literario introducido por Castro en varias ocasiones, un fenómeno lírico, tal como lo afirma Basanta en la crítica que hace de esta obra que él califica como una novela lirica: “rebotante de una fascinación y ternura, de candor y misterio, escrita en una prosa de extrema sencillez cargada de eficacia estética” (1990). Para indagar más en este lirismo recurrimos al libro *La lógica de la literatura* (1995) de Käte Hamburger, en el que la escritora dedica un capítulo a tratar la cuestión de la relación sujeto-objeto en el poema lírico. Si entendemos que, en el caso de Castro, la novela es el objeto estético de la creación literaria, podemos percibir una división o alienación del sujeto enunciativo, el “YO” narradora, de su objeto, la novela, y vemos un énfasis sobre el sujeto que denota una tendencia poética y un tratamiento lírico del texto. Hamburger explica que en este tipo de novela los contenidos no refieren al objeto (novela), al menos no de manera directa. Estas referencias no se orientan por este objeto y tampoco son bajo su control. No establecen, pues, un contexto de comunicación en referencia a la novela sino lo que la autora denomina como “referencia o contexto de sentido”. El sujeto absorbe los anunciados en su interior tras ser expulsados de la esfera del objeto. Concluye Hamburger que lo que crea la obra de arte lirica es un proceso de “ordinación recíproca de los enunciados dirigida por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos” (168)

En el capítulo “The testimonial novel and the novel of memory” del libro *The Cambridge companion to the spanish novel from 1600 to the present* (2003), Gonzalo Sobejano aborda el tema de las tendencias que la literatura española mantuvo en los años próximos al final de la Dictadura. Según Sobejano, las novelas escritas durante ese periodo siguen una de dos tendencias: “novela testimonial” y “novela de la memoria”. En sus observaciones sobre *Retahílas* de Carmen Martín Gaité, una “novela de la memoria”, podemos encontrar similitudes entre la novela de Castro y las características que Sobejano resalta de ese texto. En pocas ocasiones, se produce un diálogo corto entre la narradora y un interlocutor declarado, o no, pero reconocible por el contexto narrativo. Así, la escritora, en la novela, dedica su primer “tú” dialéctico a su madre, aunque no lo declara y dice: “[...] pero tú ya no te acuerdas” (136). Un momento similar ocurre luego de que se instalen Lucio y Elvira

⁹ Mieke Bal comenta en su análisis de la “Metonimia metafórica”: “En el texto encontraremos sólo a los elementos con que se realiza la comparación, por lo cual, el texto será de naturaleza muy metafórica. [...] Superficialmente, este tipo de descripción le daría una impresión incoherente al lector” (146).

en la casa del argentino, antes de que se mude la familia. Sobre Elvira, la narradora dice: “Si te parabas a escuchar se oían habaneras, [...] como las luciérnagas. Que cesaba justo cuando la advertías, como las luciérnagas” (80). La narradora no identifica a su interlocutor ni facilita ningún detalle sobre su identidad, solo sabemos que de repente a ese interlocutor se dirige la palabra. Sobejano comenta que el llamamiento constante a la persona que escucha (*tú*) ejerce una función conativa mientras la confesión de pensamientos y emociones que alivia a quien habla ejerce una función emotiva. Combinar ambos procesos crea una fluidez singular y una libertad de emisión que aproxima el texto a un poema, un poema que surge a partir de las relaciones familiares y no con base de un colectivo anónimo (190).

En esta cita, nos encontramos frente a una descripción que podría aplicarse perfectamente a la novela de Castro, y acentuamos la conclusión a la que llega Sobejano: la tensión existente entre expresar y dialogar arrima la narración a la poesía.

En este contexto, el lenguaje metafórico también ayuda a fomentar el ambiente en el que se vive la historia de amor central en la novela; el romance entre Elvira y Lucio está descrito para que se parezca a sus protagonistas: con pocas palabras pero lleno de metáforas que asemejan a la naturaleza misma por su fuerza y rebeldía. Para transmitir esta imagen de la pareja, la escritora, se empeña en elegir una serie de situaciones que tienen sentido dentro del mundo narrativo que se ha establecido para la novela: imágenes no muy corrientes, románticas y soñadoras. Una vez Elvira se haya instalado en Cuatro Calles, se presenta su relación con Lucio como un vínculo irrompible, mientras Lucio se ocupaba “peinando de caracoles el camino de la Francia mientras ella le esperaba pintándose las uñas y cantando habaneras al otro lado del tabique” (84). En otro momento, la narradora describe que el amor de Elvira era como una nube que absorbía al argentino hasta que se olvidó de cobrar el alquiler (85). Las frases que representan la relación parecen susurradas en un sueño, evidente por el uso de verbos como desaparecer, olvidar, y cantar.

El tiempo del relato

A continuación, nos adentramos en un estudio narratológico de la novela de Castro. La escritora ciñe su relato al viaje que hace la adolescente, enviada por su madre, en busca de su hermana América, cuando la familia ya está instalada en la casa propia. La narradora debe traer a América para que ésta responda por el destrozo del somier. Dentro del marco de este viaje a la playa se narra el relato. El relato está contado a través de analepsis externas y mixtas como cuando se cuenta la vida de la familia en la casa del abuelo, y prolepsis como

cuando se narra la reacción del padre hacia el somier, además de revelar el destino de algunos de los personajes de la historia.

En esta novela, donde se cuenta la vida adolescente de la narradora, Castro la sitúa en un momento posterior y exterior a la historia: el presente desde el cual escribe. La historia está relatada por la joven en primera persona, por lo cual se une en su personaje a un narrador autodiegético y testimonial, a la vez que a una narración homodiegética donde la focalización se concentra en la persona de la narradora misma que cuenta la historia. Entre el momento presente de escribir y la presente de acción, la vida adulta de la narradora sufre una elipsis de la cual sólo sabemos un detalle: la narradora sigue viviendo en la última casa.

Otro recurso narrativo es la repetición de una serie de acontecimientos, a veces desde una perspectiva diferente y, en otros instantes, para rellenar una elipsis que presenta el primer incidente narrativo de estos acontecimientos. Sobran los ejemplos en este aspecto, por ejemplo, en la historia del destrozo del somier comenta la narradora: “Me asomé: allí estaba nuestra cama de matrimonio, servida en el suelo como una de esas monstruosas empanadas gigantes” (19) y “Porque la cueva no resistió el peso de Fátima pero no fue Fátima quien la rompió, ni América, ni los años de hacer cueva en el colchón” (180). Repetir el mismo hecho en diferentes instantes hace del relato una narración iterativa. Basanta describe a estos instantes como episodios recurrentes que: “se van completando y corrigiendo en sus reapariciones sucesivas” (1990). En el mismo contexto, Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (1998) se refiere a la confusión que sufre la secuencia temporal al repetir un hecho determinado en la historia. La repetición, en el caso de Castro, sirve para ver los hechos desde diferentes perspectivas y tratarlos como un puzzle donde cada vez se va aclarando una parte de su misterio. Pimentel señala: “la narración intensifica la ilusión de circularidad temporal” (57). Esta sensación es la que queda en el lector luego de leer la novela, que parece más larga y con una trama bastante más enredada, de lo que es en realidad.

Para marcar, aún más, la sensación de la continuidad del texto, la escritora evita los tiempos verbales que sugieren una determinación del tiempo como el pretérito perfecto y en su lugar recurre al presente indicativo o al imperfecto. Para describir la tía y su visita, la narradora cuenta: “Mi tía se pone muy guapa el día del viaje y cuando aparece el autobús hace como que no lo ve” (70) y “Mi tía, vestida con el traje de irse, se acercaba la taza del desayuno a los labios y soplabla, para que no me diese cuenta de que estaba fría” (68). En este mismo contexto, encontramos que es recurrente en la narradora anunciar la muerte, desaparición o la última despedida de un personaje pero que éste vuelva a aparecer en el

relato con posterioridad. El efecto de este recurso crea una cierta confesión pero también resulta sentimental: los muertos no mueren y aquellos que se han marchado para siempre vuelven. La presencia de los personajes parece perpetua y desafía el orden cronológico además cobra sentido dentro de las dimensiones de la narración.

El uso de analepsis es frecuente en la novela puesto que es un relato escrito sin mantener un orden temporal donde el pasado de algunos de los personajes influye en el presente de la acción. Un ejemplo es la vida de Lucio en Brasil y su encuentro con Elvira que se cuenta a través de una de las cartas de La Tía; su historia está narrada a través de una analepsis externa: “Se había estado en Brasil. En una de sus cartas mi tía contaba que Conrado se lo había encontrado por las calles de São Paulo acompañado de una mujer morena” (57)¹⁰.

Además de analepsis, la escritora recurre a prolepsis. En el texto una prolepsis se anticipa el estado en el que quedará convertido el argentino, dice la narradora: “Al viejo le hubiera gustado verlo así, planchado y extranjero como un artista, y no como el mendigo en el que se convirtió cuando pasaron los meses y nos subió el alquiler” (60). Del mismo modo, la narración anticipa la conclusión de algunos temas principales en la novela: “Papá jamás se acostumbró a la cama [...]” (11). Las prolepsis también incluyen información sobre el futuro de algunos de los personajes de la historia como Triniti -a veces Trini en la historia-, Marcela y Eugenio, entre otros, por ejemplo la narradora comenta el estado del hostel de Trini que asegura siguió progresando (182).

Incluso, cuando la narradora cuenta una de las historias subordinadas en la novela recurre a las anacronías. En la historia de la muerte de Isabel, hija de Marcela, y desde el principio del relato sabemos que Isabel iba a morir, luego la narradora nos detalla su vida y su muerte. Como en el cuento de Gabriel García Márquez, “Crónica de una muerte anunciada” (1981), la escritora nos demuestra la fuerza implacable del destino y el poder de los presentimientos de los personajes sobre lo que les va a ocurrir. Al llegar a la casa de su

¹⁰ Luisa Castro explica en su novela, *Viajes con mi padre*, el aspecto fantástico o maravilloso del cuento del argentino y su mujer. Castro cuenta a través de su protagonista Luisa que su tía posee un poder mágico que consiste en poder imaginar y crear personajes, a través de la escritura, que acaban manifestándose en la vida real. No solo la tía posee este poder mágico sino también la protagonista Luisa que escribe un cuento sobre una chica llamada Clara que acaba apareciendo en su escuela. De acuerdo con esta explicación, se aclaran varios puntos en la novela como la huida de la tía del pueblo al encontrarse con Elvira (asustada, tal vez, al encontrarse cara a cara con la encarnación de su creación imaginaria) o la desaparición misteriosa de Elvira. En la entrevista con Castro, que incluimos al final, la autora habla del significado de este don con el que dota algunas de sus personajes femeninos.

madre, y con Isabel ya muerta en brazos de su acompañante, la narradora describe que Marcela abrió la puerta de su casa como si hubiese sabido con anticipación lo que iba a ocurrir (117).

Además de las analepsis y prolepsis, la elipsis también es un recurso que marca varios momentos en la novela. La historia del broche y la vida que ha sufrido el argentino desde que lo encontró han sido introducidas en el discurso sin una referencia temporal que las fijase dentro del orden cronológico de la historia. Sin embargo y, a partir de la información facilitada sobre estos dos incidentes, nos enteramos de la existencia de un intervalo de años, al que, sin embargo, no podemos precisar con exactitud. A su vez, está la historia de la emigración de Lucio. El narrador comenta al respecto que cuando Conrado encontró a Lucio por las calles de São Paulo había transcurrido tanto tiempo para indagar en el por qué y el cómo había llegado hasta allí (63). Estos detalles, a la vez que aclaran el pasado de los personajes, también dejan lagunas llenas de misterio en las vidas de aquellos.

A pesar de que la narración es homodiegética, se presentan instantes en que parece heterodiegética, especialmente, en la mayoría de los casos que ocurren fuera del pueblo. Por ejemplo, el encuentro entre Conrado y Lucio en São Paulo, se nos cuenta así: “Conrado se lo pensó dos veces cuando lo vio. Al final se le echó encima porque pudieron más los días de degollar pájaros a golpe de pedrada y la soledad de un hombre como Conrado entre la gente y los escaparates, que aquella mirada huidiza de Lucio” (64). La narradora nos ofrece información interna y algunas escenas las describe con tal precisión que nos permite acceder al perfil psicológico de los personajes, a su razonamiento y sus reflexiones, característica típica de un narrador heterodiegético omnisciente que sostiene un conocimiento profundo de los personajes. Esta perspectiva que tiene la narradora sobre el mundo interior de los personajes, es justificada a través de lo que le ha sido contado por boca de los personajes mismos o por otros testigos, dice la narradora sobre una de ellas: “Así se lo contó el Mógaro a mi tía” (65).

Las fuentes orales de la escritura

Leyendo la novela, sentimos que estamos delante de un texto que está creado a partir de un conjunto de diálogos orales. Una muestra de ello es la historia de la madre de Lucio, a quien abandonó al nacer. Le suelen llamar la “Pisadora”, refiriéndose tal vez a su vocación en el pueblo en la producción del vino aunque de eso tampoco tenemos afirmaciones en la novela, comenta la narradora: “Su madre siguió haciendo carreteras y nunca lo conoció. Pero el Lucio salió a ella. Sólo tenía de Lucio los ojos y el pelo; la sangre envenenada y

escurridiza cruzándole las venas era de la Pisadora” (161). La función de este fragmento es presentar la naturaleza diabólica o encantada de Lucio, que comentaremos más adelante, y que lleva al lector a tener sentimientos complejos de temor, curiosidad y fascinación.

Desde el punto de vista lingüístico, esta forma de escribir es conforme al papel del narrador homodiegético que, cuando habla de algo de lo que no ha sido testigo, es porque lo había escuchado o le habían contado. Nuestra narradora depende de lo que se rumorea en su pequeño pueblo. El efecto de este recurso es que el lenguaje se acerca al lector y se aleja de la sofisticación culta, tal como los cuentos folklóricos que mezclan su profunda sabiduría con el estilo popular. Al concluir el anterior fragmento, la narradora relata que las conversaciones entre su abuelo y su padre eran la fuente de la historia de la Pisadora (161).

La heroína cansada

La novela, muy a menudo, subraya la pasividad del personaje de la narradora. Su deseo de huir y desaparecer cuando las circunstancias se complican se demuestra en más de una ocasión. Confiesa la narradora que ella no piensa en nada, solo en lo que están pensando los demás (101). En una ocasión cuando ella y su hermano miraban sus caras reflejadas en el agua del pozo, la narradora comenta que el fondo del pozo no le devolvía su cara sino la de América, o la del argentino o la de su tía (88). La incapacidad de ver la imagen reflejada en el agua del pozo, se podría interpretar del modo siguiente: en un ensueño, todos personajes que el soñador ve, le representan.

Sin embargo, la narradora también manifiesta deseos de auto-destrucción, parecidos al suicidio, cuando menciona su anhelo, nadando, de quedar bajo el agua con los peces conteniendo la respiración. Las connotaciones de este estado, bajo la superficie, sola, sin querer compartir nada con el mundo exterior, nos hacen pensar en un deseo o de volver al útero de la madre o de buscar la tumba. En otra ocasión la narradora habla del día en que trae a su hermana de vuelta a casa después del incidente del somier, ella desea que la cocina se hubiera vuelto un sitio minúsculo sin ventanas donde “[...] no me viera nadie allí dentro, quedarme allí metida hasta cansarme” (166). También bajo el agua, la narradora menciona el cansancio como razón para romper con este asilo auto-infligido, esconderse bajo el agua hasta que se le corta la respiración.

Los veraneantes

Castro incorpora al texto unas palabras que se convierten simbólicas por el significado y la connotación que les otorga. Es el caso de la palabra “veraneante” que Castro convierte en sinónimo de “venidor”. “Veraneante” conforme avanza la historia llega a tener otras connotaciones o características, dice la narradora: a los veraneantes o venidores “no se los quiere” (85), además de asociar el termino para referir directamente a personajes como Elvira y Tristán. Elvira representa la veraneante que se ha quedado para siempre en el pueblo y Tristán es el veraneante que ha hecho bien en marcharse, comenta la narradora. Los veraneantes en la novela son más que unos simples visitantes que ocupan las playas del pueblo durante el verano.

La narradora lamenta la arrogancia de éstos hacia la figura del mar y lo que representa para la gente que ha vivido siempre en el pueblo, los veraneantes, pues, se mueven en manada, circulan mal por la calle y no respetan la acera, ni las olas (20). Ella percibe en las nuevas generaciones de veraneantes una vanidad por lo que concluye con una metáfora cuando habla de los castillos que construyen ellos en la playa y comenta: “Hay que tener mucho cuidado para no pisárselos. No les gusta [...] Pero la playa es lisa, siempre lo fue” (95). La narradora explica que la playa no es lugar para castillos de arena y al mar y a sus olas no les importa llevarlo todo: los barcos en la dársena y los castillos. Esta arrogancia de parte de los veraneantes desata la furia de la narradora y confiesa que le gustaría “pisar y patear” a sus castillos de arena hasta que: “no quedan huellas, hasta que deshacen” (96).

El mundo sobrenatural de la novela

Ahora vamos a referirnos a lo que podemos denominar elementos sobrenaturales en la novela apoyados en la descripción del cambio que el argentino conlleva en el pequeño mundo de su casa antes de la llegada de Elvira. El proceso de este cambio contiene descripciones que pueden pertenecer a un mundo fantástico, la narradora afirma que se desconoce: “[...] cómo convirtió los vallados en una Pampa sin límites, como hizo que otra vez floreciera la parra a fuerza de injertos y cómo aquella flor rara venida con el temporal pudo prender allí, junto a las coles de Marcela” (161). Los sucesos fantásticos continúan no sólo en la vida de Lucio sino también acerca de su muerte. La escritora, regala a su personaje más excepcional, una muerte mágica solitaria y sorprendentemente trágica. El Clavillo, que funciona como un lazo en el triángulo entre Elvira, La Tía y Lucio, un símbolo de la vida de ladrón que había llevado Lucio, parece tener poderes mágicos que se manifiestan en la hora de morir del argentino. La

narradora cuenta que durante el proceso funerario, al intentar desenganchar el broche para ponerlo en la chaqueta nueva: “el cierre se resistía endemoniadamente. No era un pasador normal” (170).

La muerte de Lucio también produce otras consecuencias de naturaleza fantástica en la novela; el mundo del argentino se nutre de sus poderes y muere cuando fallece: la casa que había hechizado muere, se pudre la vegetación que había plantado y los colores que ha introducido en ella se vuelven pálidos. La desaparición de Elvira es otro elemento fantástico, la narradora comenta que nadie la veo marcharse del pueblo, solo la tía por lo que no ha vuelto a visitar (175). El lector seguramente hará especulaciones sobre su desaparición pero no podrá hallar pruebas ni testigos en el texto; Elvira pertenece a una de esas zonas límite entre mentira y verdad de la obra. El relato cuenta que cuando traen muerto al argentino para prepararle para su entierro, en su casa “se oían pasos de tacón” (173), pero cuando llaman a la puerta nadie abre. Podemos decir que es un mecanismo de la mente adolescente que se esconde en la incertidumbre de los hechos y en hallar fenómenos sobrenaturales para protegerse de los traumas del pasado como podría ser, en este caso, la desaparición de la mujer del clavillo y la cruel muerte de su obsesionado y celoso amante¹¹.

La motivación de la escritura: la escritura doble

El deseo de la narradora por contar, o mejor dicho, volver a contar la historia, tiene para ella un motivo claro y lo dirige hacia un fin preciso. No duda en mostrarlo al receptor de su relato, y en el segundo capítulo de su novela nos señala: “Y que las cosas no fueron así del todo y por eso las cuento [...] porque entonces, no ahora, alguien sabía algo más del asunto y yo nunca supe más de lo que sabía realmente. Quiero decir, que lo de la cueva no fue fortuito, [...]” (24). La narradora está dispuesta a contar la verdad sobre lo que ha sucedido y por eso escribe y revisita su pasado, ante lo cual nos planteamos la siguiente pregunta: ¿existe una verdad intacta que podamos rescatar del pasado?, y en caso que existiera ¿la podemos narrar con fidelidad? Para responder a esta pregunta y a la propuesta narrativa de la autora revelamos a continuación unos importantes factores.

¹¹ Rodríguez señala, sobre la inserción de Castro del elemento fantástico en su novela en el que, objetos y personajes que hubieran podido resultar ordinarios o comunes, tienen poderes que alteran la estabilidad de lo que, en palabras de Rodríguez, es: “un pueblo sin lugar en el mapa”. Para Rodríguez el verdadero poder mágico en el libro es de la ficción en que: “[...] la literatura tiene que ser capaz de cautivarnos y ser sinónimo de magia. Al final y al cabo, la narradora no pretende contarnos la verdad sobre el caso “somier”, sino cuestionar el papel de la literatura que es capaz de revelar la magia y la poesía que albergan y rodean las vidas más comunes” (101).

La primera novela de Castro contiene elementos que podríamos denominar autobiográficos: el padre marinero, el pueblo pequeño costero, y la madre, parcialmente, ama de casa, además del entorno de su pueblo natal. En este caso el arte de la autobiografía mezclado con la ficción puede ser utilizado como instrumento de curación, desahogo y posteriormente de olvido. Igualmente, los motivos de la narradora por encontrar una verdad perdida representan también su deseo por reconciliarse con el pasado. En su novela *Un Viaje al faro*, Virginia Woolf intenta reconstruir el pasado para librarse de sus propios traumas, y aunque adopta una voz mucho más lejana y subjetiva que la de Castro en *El somier*, Woolf se sumerge en aquel tiempo y se pone en la piel de todos aquellos fantasmas para recrear aquel pasado y así, repasándolo, poder librarse de su poder sobre ella. El relato de *El somier* es la excusa perfecta para volver a animar aquel mundo perdido; resucitarlo para que volviese a cobrar vida. La historia ofrece una retrospectiva de los acontecimientos pasados, a los cuales se añade una pieza nueva de información que, tal vez, puede alterar la manera en la que miramos o evaluamos aquel tiempo. Volver a narrar para contar lo sucedido, bajo la luz de la nueva revelación, es también una manera de afrontar ciertas necesidades y curar algunas heridas y traumas del pasado.

La anunciación de la narradora se repite a lo largo del texto: “Porque desde que se rompió el somier las cosas se parecen tanto unas a otras que ni de cerca ni de lejos. Y por eso las cuento. Porque no sucedieron así del todo” (24). Su frase resuena como una advertencia no declarada que llama alarmantemente la atención del interlocutor o receptor sobre las verdades incompletas, las mentiras que parecen ciertas y los secretos no revelados que puede ocultar su novela. Rodríguez comenta acerca de esta cuestión y comenta: “Cual el filósofo que va disipando ilusiones y condenando las apariencias, esta escritora desafía las verdades establecidas” (97). Determinar que el acto de escribir requiere un motivo, un propósito, un objetivo al cual hay que llegar es una invitación que nos hace la narradora a mirar por debajo de la superficie, más allá de las apariencias que pueden engañar al ojo desatento; en otras palabras, a esperar lo inesperado.

También podemos ver esta insistencia en declarar el motivo de la escritura como una justificación de su vocación. Como si pensara: “de no ser por este secreto que debe ser revelado; de no ser por la información errónea que requiere ser corregida, yo no estaría escribiendo, o incluso, no importaría lo que escribo; mi relato no tendría sentido alguno ni importancia”.

Castro continúa con el juego narrativo en el que desafía al lector y a su capacidad de distinguir entre realidad y ficción, y la narradora otorga gran importancia a esta relación entre

verdad y mentira, porque deposita en ella el motivo que le insta a escribir: “Y tampoco tiene interés que lo cuente porque una mentira enseguida se nota y cuando dices verdad no hace falta que te esfuerces” (185). Por tanto, si pensamos que la novela es un “esfuerzo” en el sentido narrativo, entonces estamos seguros de que todo es mentira y que nada de lo que nos ha narrado ha ocurrido. Además, la mentira suele ganar a la verdad sólo cuando resulta más atractiva, o más conveniente en algún aspecto, o cuando es más interesante para quien la quiere creer. Mentimos para cambiar la verdad o para rellenar huecos vacíos dejados por acontecimientos que nos duele haber olvidado o por que no las podemos justificar. Contar la verdad es más fácil porque no requiere inventar o recurrir a la imaginación. Pero todo nos remite a que, la primera novela de Castro, como lo serán la mayoría de sus trabajos posteriores, es una obra en el que se introducen elementos autobiográficos en un relato de ficción fantástica.

Anne Stevenson en el capítulo “Writing as a woman” del libro *Women writing and writing about women* comenta sobre el asunto de escribir sobre el pasado autobiográfico en una obra no netamente biográfica: “[...] it is better art to let your memory knit itself into your subconscious and twine around your imagination until you have found a way of transforming experience into fiction. ‘Facts,’ wrote Virginia Woolf, ‘are a very inferior form of fiction’” (167). La propuesta de Castro en *El somier* parece seguir esta confirmación de parte de Stevenson. *El Somier* no es una novela autobiográfica, ni pretende serlo, sin embargo está escrita sobre el pasado e indaga en rincones perdidos de la memoria. Entre los elementos fantásticos, el desafío deliberado y repetitivo del orden cronológico, la escritura del pasado termina por unir las piezas en la obra de Castro: no se puede trazar líneas entre mentira y verdad, o el contar e inventar, en una historia de ficción sobre el pasado. La narradora dice: “Y nada de lo que vino después es fácil de recordar, porque todo es un poco igual, lo que es verdad y lo que no, lo que es mentira y lo que lo parece” (185).

3. *La fiebre amarilla*

Argumento

Legazpi, el único superviviente del naufragio de un barco, llega al pueblo costero Cuatro Calles. Se casa con Amadora, pero esta encuentra en su marido signos de origen sobrenatural, por lo que le rechaza. Tras varias relaciones con otras mujeres en el pueblo, Legazpi huye con una mujer a quien la misma Amadora soborna para asegurarse de que llevaría a su marido. Luego Legazpi muere en Cuba por la fiebre amarilla. De su matrimonio con Legazpi, Amadora tiene una hija, Virginia, quien crece lejos de su padre. A los diez años, Virginia, subida a un árbol buscando en el horizonte el destino de su padre, cae por la agitación del árbol a manos de otro niño, Francisco Peña. Luego, de mayor, los dos se casan y tienen una hija, Juana. Cuando tiene 70 años, Virginia se prepara para ir de viaje desde su pueblo, Cuatro Calles, hacia la gruta de Fátima, en Coimbra (Portugal). El sacerdote del pueblo, don Sergio, organiza este viaje para homenajear al sitio donde tuvieron lugar las apariciones del ángel y la figura de la Virgen en 1917. Dado que el viaje está destinado a las viudas del pueblo, Virginia finge que su marido ha muerto y se une a la lista. La noche anterior al viaje, Virginia se cae por las escaleras de su casa y es ingresada en un hospital, donde se destapa que padece una enfermedad de naturaleza irreversible. De vuelta en su habitación, Virginia recibe las visitas del médico del pueblo, don Pablo, además del cuidado de Juana y Francisco. La visita diaria de don Pablo se sustituye por la de su padre o su fantasma. Virginia recibe asimismo la visita de su madre Amadora, también muerta.

Personajes

En cuanto al personaje de Virginia, pensamos que el trauma causado por el abandono de su padre es esencial en su vida. Está claro que la marcha del padre había supuesto un incidente trágico que ella no pudo superar. El narrador explica que Virginia a menudo frecuentaba un sitio para ver el puerto de donde se marchaba su padre (58). Por lo tanto, Virginia siempre imaginaba e, incluso, ensayaba en su mente un encuentro con su padre. No es de extrañar que su último deseo fuera que el destino le concediera este anhelo, tal vez el más profundo de toda su vida. En sus últimos días, en sus últimas horas, el deseo y la necesidad de conclusión se apoderaron de ella. Su padre se había marchado sin despedirse y la falta de sensibilidad de la madre ante aquello (Virginia cuenta que su madre nunca le había contado la historia de su padre) (112-113) impidió que Virginia pudiera expresar sus sentimientos sobre la pérdida. La muerte posterior del padre solo sirve como un agravio aún

más poderoso a la herida sin curar de Virginia. Sin embargo, Virginia sabe que, aunque ocurriese el milagro, nada se asemejaría a lo que hubiera pasado en realidad si su padre se hubiese despedido o simplemente no se hubiese marchado a Cuba. Esto se hace evidente cuando por fin tiene lugar el encuentro y la brecha que el tiempo había abierto entre ellos no se disminuye (11). Un océano que se extiende geográficamente entre dos continentes y, simbólicamente por el alcance de los años, separa los dos hasta que venga la muerte y los vuelva a unir. Sin embargo, en el momento en que Virginia muestra conciencia de la ida de su padre, o tal vez se reconcilia con ello, encuentra a un sustituto, tal vez, en la figura de su marido Francisco¹².

A continuación, hablaremos del personaje del marido de Virginia. En este personaje apreciamos una negatividad machista clara. Un ejemplo se da cuando, en palabras de Francisco, él encontraba que el camino que lo llevaba a pedir la ayuda a su hija para impedir la marcha de su esposa era “una servidumbre intolerable” (35). Su perfil demuestra una falta de emociones y de cariño; de hecho, el padre no visitaba muy a menudo la casa de su hija, salvo en días de fiestas o en ocasiones similares. Además, Francisco reduce el mundo de su esposa al del hogar y utiliza este hecho en su oposición al viaje de su mujer. Así, pregunta a su hija: “¿Qué hay en Fátima que no haya en casa, Juana?” (39). Nada más tomar una decisión que no le incluía, a pesar de ser la primera vez en toda su vida, Francisco fue a quejarse con su hija por el comportamiento de su mujer, como un niño celoso.

Si dejamos aparte los escrúpulos que el texto muestra sobre el personaje de Francisco y el trato con su mujer, él resulta una persona interesante por su ateísmo, lo que representa en sí un acto desafiante al sistema del patriarcado (pero veremos que en la novela esto tiene otro significado). Perteneciendo al otro bando, Francisco nunca se ha interpuesto en las prácticas religiosas de su mujer, quien ha tenido una relación amistosa con el sacerdote de la iglesia del pueblo e incluso ha llegado a tener las llaves de la iglesia para ocuparse personalmente de cuidar las flores del sitio sagrado. Veremos una capa muy delgada de sentimientos frágiles aflorando a la superficie en los últimos instantes de la novela, revelando otro aspecto del carácter de Francisco, que antes se mantenía impenetrable y rígido. El remordimiento, o tal vez la culpabilidad, se adueña de él cuando se acerca la muerte de su esposa. Durante un brote emocional que produce en el texto un efecto patético, Francisco se niega a aceptar el hecho de que su mujer estuviera en su lecho de muerte y se agarra, como puede, a falsas

¹² De acuerdo con el análisis feminista, este gesto narrativo en el que un padre se marcha y una figura masculina ocupa su lugar constata la integración de Virginia en el sistema patriarcal.

esperanzas. De esta forma, Francisco dice: “[...] cuando se ponga buena vamos a donde me diga, a donde quiera, a Fátima o a Covadonga” (94). Es un retrato realista de un hombre corriente de aquella época. Castro lo capta a la perfección, sin llevarlo a extremos de maldad ni introducir cambios drásticos en el desarrollo de su personaje, produciendo por ello un personaje antihistórico, lo cual no serviría a la trama de la novela que se desarrolla en torno a Virginia y el encuentro con su padre.

La novela deja obvia la posición de opuestos en la que se encontraban Virginia y Francisco. En este sentido, el ateísmo de Francisco no sólo se ve expuesto al oponerse al sacerdote, sino también en su relación con su mujer. Afirma el narrador lo siguiente:

A fuerza de preservar el mundo de la incredulidad de Francisco, Virginia había acogido en su pecho todos los milagros diminutos de cada día, hasta el punto de no diferenciar mucho los apabullantes procesos de la naturaleza, como la caída del sol, de las más discretas intervenciones de los espíritus. (54)

Son seres distintos que poseen mentalidades diferentes. Virginia es más espiritual, soñadora, sensible y optimista, lo que puede dar pie a sus alucinaciones, mientras que Francisco es escéptico, rígido, práctico y tal vez más realista. Con esta caracterización de los personajes femenino/masculino de su cuento, Castro parece sufrir de lo que Toril Moi en el libro *Sexual-textual politics: feminist literary theory* (1990) acusa a Cixous: “Cixous seems in danger of playing directly into the hands of the very patriarchal ideology she denounces. It is, after all, patriarchy, not feminism, that insists on labeling women as emotional, intuitive and imaginative, while jealously converting reason and rationality into an exclusively male preserve” (Moi, 1990: 123).

En cuanto al personaje de Juana, se caracteriza por su relación con Virginia. La relación entre hija y madre se representa en la novela como una relación fría y formal. Juana no frecuentaba la casa de su madre y le bastaba con vigilarla desde su casa. Al pensar que su madre se estaba muriendo, Juana no sintió lástima ni pena, sino que se empeñó en las formalidades y los arreglos funerarios; se preocupó por la ropa que llevaría en el entierro y por cumplir el deseo de su madre de tener un entierro cristiano. La ausencia de sufrimiento en Juana, que es hija única, indica, creemos, la presencia de un complejo de Electra en su personaje. Se retrata, pues, como una hija que comparte una pasión más sincera con su padre y una rivalidad con la madre. El narrador afirma que además Virginia conocía los sentimientos de su hija hacia ella (18).

El tiempo del relato

La narración se inicia en la habitación de Virginia y con su padre encarnado o poseyendo el cuerpo del médico. Este momento que marca el comienzo de la narración es posterior a todos los demás acontecimientos del relato, como la infancia de Virginia, el viaje de su padre a Cuba, etc. En consecuencia, el texto introduce a través de una analepsis, de un alcance de dos semanas y anterior a este encuentro con Legazpi, la vida de Virginia, con setenta años, casada con Francisco, además del desarrollo del relato hasta el momento en el que Virginia inscribe su nombre en la lista del viaje. Otras analepsis, con un alcance y una amplitud mayores, narran los incidentes clave de su vida: la marcha de su padre a Cuba, la caída del árbol a manos del niño Francisco una semana después de aquello, la visita al joven Don Pablo y las noticias sobre la aparición de la Virgen en Fátima, además de las escenas en las que Virginia no está presente, donde toma lugar el viaje del padre en taxi para coger el transatlántico que lo conduciría a Cuba.

El relato primario de la novela incluye las dos semanas en las que Virginia permanece en su cuarto, enferma. Castro recurre a un tratamiento narrativo coherente que se repite a lo largo de su texto: un incidente en el presente de Virginia desencadena una serie de recuerdos de su pasado, luego el texto recrea estos recuerdos desde una perspectiva diferente. Además, remitiendo al pasado, a la infancia de Virginia cuando cayó del árbol a las manos de Francisco, niño, el texto recurre a unas retrospecciones narrativas que fijan en la cronología de la historia hechos claves del relato: “Se subía para ver a lo lejos los pies de Inglaterra, que casi podía coger con las manos, y por avistar al oeste las islas que quizás estarían ya alcanzando su padre y aquella mujer con la que acababa de irse a Cuba” (40). En esta analepsis, el texto no sólo alude al incidente que forma parte del vínculo que sostiene Virginia con su marido, sino que también sitúa en un momento cronológico la huida de Legazpi a Cuba.

El mismo día que Virginia cae del árbol, se introduce una serie de incidentes que se vinculan temporal y temáticamente con el relato. Este mismo día, la madre de Virginia se entera de la aparición de la Virgen y de allí nace la promesa que hace Virginia a su madre, en su lecho de muerte, de emprender el viaje a Portugal. Igualmente, el año de las apariciones en Fátima, se señala que Virginia tenía diez años, lo que sitúa el año de su nacimiento alrededor de 1907. Una analepsis que incluye una prolepsis indica el día que le entregaron a Virginia el

cuadro, regalo de su padre. Así lo relata el narrador: “La noche que Montavaro¹³ trajo el cuadro y Jesús Legazpi se fue para siempre de Cuatro Calles, durmieron profundamente. Un sueño del que Virginia Legazpi despertaría sesenta años después con la visita de su padre que volvía de Cuba para salvarla de la fiebre amarilla” (64-65). Por último, el día anterior a la boda de Virginia llega la carta que anuncia la muerte de su padre, un hecho narrado en los últimos capítulos del libro.

La narración es a la vez simultánea y ulterior. Simultánea cuando narra lo que ocurre en la habitación de Virginia, que es el relato primero y desde el cual surgen las analepsis; en estos casos se utiliza el imperfecto: “Legazpi, que no había obtenido de ella ni un solo gesto de aproximación, paseaba ahora el cuadro como dándose tiempo y meditando” (85). Sin embargo, con las analepsis que se producían dentro de este encuentro y que eran provocadas, a la vez, por este, la narración se vuelve ulterior.

La focalización de la novela es variable porque el texto se enfoca en Ladislao, Legazpi y la mujer que le acompaña. Además, el texto que parece estar únicamente empeñado en presentar la visión de Virginia de los acontecimientos, con más precisión cuando se trata de lo sobrenatural, poco a poco se aleja de esta focalización para incluir las de su madre y su padre. El relato, además, se narra desde una focalización interna, en la mayoría de los casos, lo cual hace la narración más íntima, con la intervención del narrador, que se dedica únicamente a sincronizar los pensamientos de los personajes con la narración.

La focalización cambia según la escena, en la que aparece un personaje cuyo papel se vuelve más central, y toma el protagonismo del texto. Ladislao es un personaje focalizador porque comparte con el lector sus impresiones sobre los pasajeros que ocupan el asiento trasero de su coche Mercedes. Esto dice el narrador de las impresiones de Ladislao sobre Legazpi y la mujer que le acompañaba: “[...] tuvo la impresión de que su amistad era vieja. Ambos pertenecían a esa clase de seres compatibles con todo tiempo y lugar [...]” (98). Amadora también ejerce el papel de personaje focalizador en algunas escenas que ella protagoniza: “Al día siguiente Virginia tenía un brazo más largo que otro. Amadora estuvo observando a su hija todavía dormida” (143). Amadora, quien no contaba nada a su hija acerca de su padre, lo hace mediante una analepsis, durante su visita como fantasma, y narra la historia de su primer encuentro con Legazpi, además del trato que había sellado con la mujer con quien se fuga este a Cuba. A veces estos cambios de focalización, sin estar

¹³ Montavaro es el mensajero elegido por Legazpi para traer a su hija su último regalo de despedida. En aquel momento Legazpi ya dejaba de vivir con su esposa e hija, y estaba preparando su huida hacia Cuba.

directamente ligados al relato primer, tienden a descentralizar el relato y elidir el efecto dramático de algunos de sus otros hilos.

De manera parecida a la empleada en su primera novela, Castro recurre a incluir menciones reiteradas en su texto de un mismo suceso. Y en otros instantes el suceso se produce sólo una vez, como la visita de Amadora a Ladislao para llevar al médico a su hija con el brazo roto.

La narración heterodiegética y la autenticación

El narrador comenta: “Fue la noche antes de salir de viaje cuando Virginia cayó enferma de fiebre amarilla, y algunos días después, mientras esperaba la visita rutinaria del médico, conoció por primera vez a su padre” (9). De esta manera, en el primer capítulo y en las primeras páginas, Castro delata los acontecimientos principales que relatará en su segunda novela. Castro elige para su novela una narración heterodiegética, lo que permite narrar con mayor claridad los hechos reales e irreales que ocurren en el relato. El narrador omnisciente mantiene un conocimiento absoluto de sus personajes y de sus reflexiones y descripciones más profundas: “Hubo algo triste en la voz de Juana. La compañía del médico la curaba de aquel aburrimiento de la agonía. Intuyó que también el hombre se estaba cansando y sintió por él una mezcla rara de compasión y rechazo [...]” (92), además de proporcionar descripciones de los aspectos físicos de los personajes: “Francisco era recto y delegado y todo su cuerpo cabía en aquel abrazo de nudos contundentes, [...]” (93).

Este tratamiento literario establece la autoridad del narrador omnisciente en determinar la verdad en el texto. Dicho narrador será la fuente de autenticación y Virginia su personaje focalizador. Esto dice el narrador al encontrarse con su padre: “Cuando tuvo su cara delante, Virginia quiso morirse, pero se quitó la camisa y siguió pensando que se trataba del médico mientras su padre, tranquilamente, como si no hubiera hecho otra cosa en su vida más que cuidar enfermos [...]” (9). Aquí el nuevo papel del padre como médico y la negación de Virginia de reconocerle mantienen la tensión en la narración. Asimismo, el lector ignora las reglas de la posesión de Legazpi del cuerpo del médico, por lo que siempre hay un juego entre el fenómeno sobrenatural y la locura o las alucinaciones. Sin embargo, aquí no cabe duda de que el narrador reconoce que el padre de Virginia está presente en lugar del médico, lo cual confirma la existencia de lo sobrenatural en la vida de Virginia.

Las versiones de lo sobrenatural en la novela

El primer párrafo de la novela, con la focalización en Virginia, expone su versión de su enfermedad. Virginia asegura que padece la fiebre amarilla por la que murió su padre, la epidemia que aterrorizaba América Latina desde su brote catastrófico en 1648, y del que fueron afectados tanto la población autóctona como los colonizadores y más tarde los inmigrantes (López Sánchez), mientras los otros personajes piensan que padece cáncer. De aquí nace la primera paradoja del texto, el vínculo, o la línea entre dos realidades, la de la enferma y la realidad de los personajes que la rodean. El texto ofrece detalles que pueden verificar las dos versiones, y el resultado son dos mundos que se filtran el uno en el otro. En el segundo capítulo, Virginia se encuentra con un coche Mercedes antiguo, que era “[...] de un ayer en el que Virginia no se encontró” (31). Pronto, el personaje recuerda haber visto el coche de pequeña, y reconoce en él el taxi del chofer Ladislao, quien solía conducir a la condesa. Los hechos ilógicos continúan porque el conductor, en quien Virginia reconoció al antiguo taxista, no parece identificarla. Virginia justifica el hecho de que Ladislao no la conociera por el paso del tiempo (32). Después, Ladislao pregunta a Virginia por la casa de su madre Amadora¹⁴. Cuando Virginia intenta contar a su marido su encuentro con el chofer, este afirma la alta improbabilidad de un hecho semejante.

El texto, posteriormente, relata el viaje completo de Legazpi en su tiempo real antes de la intervención de los elementos sobrenaturales. En este viaje Virginia hace una aparición como una anciana desconocida del pueblo a quien preguntan por la casa de Amadora. A partir de un cierto momento, el chofer y sus pasajeros dejan de existir en el Cuatro Calles de su tiempo y se trasladan al futuro. Para enfatizar este hecho, el texto narra la misma escena con la focalización en el personaje de Ladislao, refiriéndose a Virginia: “Con lo pequeño que era Cuatro Calles le pareció imposible no reconocer a aquella señora” (125). Además, la familiaridad con la que la anciana Virginia mira a Ladislao le hace sentir pudor por no poder reconocerla. En el curso de este viaje, Ladislao confiesa desconocer su tierra y las casas de su propio pueblo. Se justifica por estar pasando por un ataque de nervios (el primero que tuvo en toda su vida). Sin embargo, el propio texto vuelve a afirmar que se trata aparentemente de “un fenómeno incontrolable” (126).

¹⁴ El mismo incidente se narra desde la perspectiva de Legazpi y Ladislao más adelante en la novela, confirmando que el portal que se abre en la habitación de Virginia se conecta en el tiempo con el día del viaje de Legazpi en el Mercedes de Ladislao.

El Mercedes atraviesa dos tiempos diferentes o mundos abiertos, donde una puerta en el tiempo, o un túnel, se abre y el coche pasa de un nivel temporal a otro, desde el tiempo del viaje de Legazpi hasta el presente de Virginia. Este túnel traslada a los personajes de aquel viaje —Ladislao, la mujer que acompaña a Legazpi y Legazpi— al momento presente donde Virginia se encontraba enferma. Legazpi aparece en la habitación de Virginia bajo las batas del médico don Pablo. La aparición de Virginia es futura respecto al viaje de Legazpi, pero no se puede denominar su aparición como una prolepsis, justo por ser una experiencia de lo sobrenatural.

Cuando se produce el vínculo entre los dos mundos, Ladislao siente la naturaleza anormal de los hechos sin poder confirmar ni negar ninguna de ellos; sin embargo, las referencias que el texto proporciona son muy claras en este sentido: “Le parecía un siglo que estaba fuera”, aludiendo tal vez al periodo de tiempo desde el viaje hasta el presente de Virginia. Asimismo, el texto comenta que Legazpi hacía comentarios acerca del paisaje, como si se tratase de su vuelta después de un largo viaje y “como si en vez de unas horas hubieran pasado años” (123).

Por otro lado, el fantasma del padre no resulta ser el único presente en esta noche de duelo, fiebre y despedidas. Amadora también toma posesión del cuerpo de Juana para comunicar a Virginia un último mensaje y compartir con ella una última revelación. El texto dice lo siguiente: “Virginia sabía que su madre no podía dejar de venir en su auxilio en un momento tan delicado [...]” (110). La aparición de Amadora se complica aún más cuando Virginia se da cuenta de que el fantasma de su madre pertenece a otro nivel temporal distinto del que viene el fantasma de su padre, pues Amadora viene del momento cronológico en el que todavía no se había marchado Legazpi de Cuatro Calles: “Virginia se dio cuenta, entonces, de que en la habitación había dos tiempos, el de ella y el de su madre, por cuya casa no había pasado todavía Montavaro” (113). Como prueba de ello, Amadora se queda sorprendida por la existencia del cuadro en la habitación de su hija y, repugnada por su fealdad, lo lleva fuera como si con este acto se pudiera borrar la evidencia de la marcha de Legazpi a Cuba o su relación con su hija.

Cuando aparece la mujer que parecía dispuesta a llevar a Legazpi a Cuba, Amadora confirma que aquella mujer no se parecía a ninguna de aquellas amantes que solía frecuentar su marido. También parece convencida de que sus plegarias han sido contestadas porque sabía, sin aclarar el motivo, que esta mujer sí iba a solucionar su problema llevando a Legazpi de su vida para siempre. Amadora no duda en darle el dinero que pide para poder emprender su viaje en el transatlántico.

Oposiciones binarias

La presencia de conceptos que podemos considerar como parejas de oposición binaria en el texto nos invita a analizarlo aplicando una lectura deconstructiva. Además, proponemos arrojar luz sobre la posibilidad de enlazar la teoría feminista con la de la deconstrucción, por lo que recurrimos a Diana Elam, quien, en defensa de este punto de encuentro entre las dos doctrinas, llega a la siguiente conclusión, que define el debate: “That is to say, I am arguing that the real work of the juxtaposition of feminism and deconstruction is the possibility it creates for certain questions to be asked— questions with political-ethical implications” (3).

Para empezar, la oposición *verdad y mentira* es un tema dominante en la primera novela de Castro. Posteriormente se transforma en otros conceptos representativos y a la vez opuestos en esta segunda novela, que aquí son: real/fantástico. Partiendo del marco de esta oposición binaria primaria, Castro la excede para incluir todo un desfile de otras oposiciones: religiosidad y ateísmo, naturaleza e iglesia, naturaleza y civilización, Cristo y diablo, persona real y fantasma, vivos y muertos, España y tierra de emigración, pasado y presente, etc. La deconstrucción desde un punto de vista feminista, o el feminismo literario basado en los principios de la desconstrucción, nos permite exponer la ideología que utiliza Castro para desafiar el logocentrismo del lenguaje en el texto.

Religiosidad/misticismo

La oposición binaria Cristo/diablo se percibe, más destacadamente, en el cuadro, el único regalo que recibió Virginia de parte de su padre. En él se representa un diablo, como un Saturno que devora a una figura de Jesucristo. Una señal que anticipa el estado de delirio de Virginia es la alteración de dicha posición en el cuadro: la relación de las dos figuras del retrato ahora se ve alterada y es Cristo quien vence y devora a su enemigo, mientras que el diablo, que se encontraba antes en posición privilegiada, se ve derrotado. Desde este momento, podemos fijar un punto álgido, o el momento de crisis según la definición de Bal, donde empiezan a tomar lugar las alucinaciones de Virginia y donde los síntomas de su caso clínico se manifiestan.

Tras oír el ruido que emite el cuadro cuando las figuras cambian de posición, y tras darse cuenta de esto, Virginia comenta: “Andan cerca los truenos” (53), y la cita termina con Virginia disimulando no haber visto lo que pasó dentro del cuadro. Los truenos de los que habla Virginia pueden hacer referencia a la Biblia, en *Apocalipsis*, 10: “Al hablar los siete truenos, me disponía a escribir. Pero oí una voz del cielo que decía: Sella las cosas que los

siete truenos han dicho, no lo escribas. [...] cuando empiece a tocar la trompeta, se consumará el misterio de Dios” (Ap. 10, 5-6)¹⁵. En esta ocasión, Dios notifica a su profeta sobre la destrucción próxima de muchas tierras y naciones, pero le pide no escribir sobre ello. El silencio que Dios pide a su profeta, y que algunos justifican porque el hombre todavía no estaba preparado para conocer el misterio de Dios, es paralelo a la negación de Virginia de reconocer los fenómenos sobrenaturales que empezaron a suceder a su alrededor.

La vida religiosa de Virginia, tal como la retrata la novela, parece el resultado de la religiosidad común que prevalecía sobre la población, donde la iglesia solía ocupar un papel central en la vida cotidiana de cada pueblo. Por ello, queremos resaltar otro aspecto de la personalidad de Virginia, que tal vez parece enmascarado bajo la religión, que es su espiritualidad o misticismo. La vida de Virginia parece llena de milagros y señales divinas, pero esta línea, tan elocuentemente elaborada y trazada, que separa el milagro divino de lo sobrenatural, es uno de los principales componentes que caracterizan a la obra de Castro, y es su personal visión creativa de una vida que, aunque esté fundada en el dogma cristiano, en este caso, puede albergar un espacio para otros fenómenos que tienen su explicación en el mundo fantástico que ha creado Castro y cuyas reglas ella ha dictado.

Dentro de las oposiciones binarias, también el sacerdote y el ateo se enfrentan en el texto de Castro. En la siguiente cita, Castro afirma la naturaleza complementaria que poseen los logos opuestos de acuerdo con la proclamación deconstructiva. El sacerdote siente que su posición se debilita al perder a su archienemigo Francisco (por su muerte falsificada por Virginia), y comenta: “Pero se lo imaginó bajo las coles como un gato y sintió que, sin aquel hombre negándole la existencia, él también desaparecía un poco” (26). En otra ocasión, Francisco va en busca del sacerdote para que este impida el viaje de su mujer. En el interior de la iglesia, envuelto en la oscuridad húmeda del sitio sagrado, Francisco envidia al sacerdote esta oscuridad que le protege de una fatigosa vida en el campo expuesto a la luz y al sol (50). La luz y la blancura siempre se han asociado con la fe y la bondad, que, a su vez, vencen al mal y la oscuridad del alma humana. También se asocia con la pureza y el poder divino. Castro altera completamente el orden de esta oposición binaria (luz/oscuridad, fe/ateísmo), por lo que asocia la Iglesia con la oscuridad y la sombra. Es Francisco, el ateo, quien está relacionado con la luz y el día mientras que el sacerdote es quien reside en la penumbra. El cubijo del sacerdote en esta oscuridad, que tal vez puede significar una cierta

¹⁵ Citado del libro *La sagrada biblia* (2016), publicado por Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

negación al saber, le proporcionan una comodidad y una tranquilidad a la que Francisco, aunque envidia, no puede someterse a causa de la propia naturaleza de su ser que se atiene a los hechos y es reacio a ir más allá de lo real.

Nueva perspectiva sobre el dualismo de la escritura

Otra manera de apreciar el dualismo en la escritura de Castro, y que marca su segunda novela, es recurrir a lo que Kripal denomina “El humano es dos” para referirse al dualismo, o la doble faceta de cerebro y mente, así como lo que pueden aportar la neurología y los estudios psíquicos en este sentido. A través del cerebro, afirma Kripal, se filtran las aportaciones resultantes de la relación de la mente con la vida en el universo. Dentro del análisis de los diferentes fenómenos paranormales que expone en su libro, Kripal habla de vivir la consciencia como consciencia y no como cultura. El autor describe el enfoque que tiene la ciencia junto con la filosofía y la psicología para estudiar y analizar la existencia de lo paranormal en nuestro mundo.

Este autor confirma que este enfoque se produce por el hemisferio izquierdo del cerebro, por lo que está orientado en torno a resaltar diferencias no en busca de la reconciliación, y por lo tanto sólo reconoce el tiempo humano regulado por el reloj cerebral y del calendario, ignorando lo que el autor llama “la hora de la consciencia”. Kripal resalta que, cuando este funcionamiento del cerebro cambia a causa de un trauma o alguna condición excesiva, el ser humano puede ser expuesto a una realidad diferente a la que haya conocido. Asimismo, Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1980) se pregunta si la locura no es, de hecho, una razón superior (35); además de locura, un estado de violento delirio puede efectuar los mismos resultados. Para poder experimentar este fenómeno, Virginia tiene primero que sufrir el delirio de la fiebre. Aquí este estado de “razón superior” es lo que permite a Virginia presentar lo sobrenatural en su lecho de muerte. Pensamos que la energía febril de la mente delirante de Virginia durante la fiebre¹⁶ detiene los mecanismos lógicos de su mente y le deja ser testigo de un portal en su habitación por donde se filtran los fantasmas de su madre y su padre, tomando posesión de los cuerpos del médico y de Juana.

¹⁶ La fiebre se caracterizaba por su “[...] corto período de gravedad, y que la muerte sobreviniera en el transcurso de unos días, tras un cuadro pavoroso de vómitos de sangre negra, amarillez facial y delirios violentos”, citando al Dr. José López Sánchez en su artículo: “Fiebre Amarilla: la primera gran epidemia 1649”.

El milagro del sol: una interpretación alternativa

Además de a la presencia del evento milagroso en la vida de Virginia desde pequeña y a la creación de un vínculo que la une con su madre, Virginia alude a las apariciones en Fátima cuando dice que dentro de los ojos de su padre veía una luz fuerte y una virgen saludándola, por lo que aquí el relato relaciona la aparición del padre con las apariciones en Fátima. En su libro, Kripal asigna una sección para tratar al “milagro del sol”, el nombre que se asignó más tarde a las apariciones en Fátima. Kripal argumenta a favor de una explicación paranormal de los hechos, en lugar de una religiosa. Este autor se basa en fuentes científicas que, a su vez, buscan demostrar un determinado fenómeno sobrenatural. Estos estudios confirman que el área de Fátima se conoce por ser una de las principales zonas de la presión tectónica. Además, está cerca del terremoto más importante que se haya registrado en Lisboa. De ahí que Kripal concluya lo siguiente: “The seismic activity could have created immense geomagnetic fields, which would then collect and discharge on total structures, like the tree on which the apparition appeared” (281).

Dicho autor explica que el contexto rural del Portugal católico aseguraba que la figura que aparecía se descifrara como la Virgen María (282). Según su teoría, lo que está permitido que cruce el umbral del cerebro no solo es filtrado, seleccionado y limitado, sino que también viene en una forma diferente a lo que es. Puede venir en forma de un sueño, una visión, un símbolo, un texto o un dibujo. Se puede afirmar que llega traducido. El fenómeno físico y el fenómeno paranormal son realidades hermenéuticas, trabajan como historias y textos; se tratan, concluye Kripal, tanto sobre el significado como sobre lo material (257).

Kripal denomina a los escritores, objetivo de su estudio, “escritores de lo imposible”, confirmando la naturaleza paranormal del acto de escritura. Como conclusión final, Kripal describe el autor de lo imposible como un autor que ha logrado un estado de reconciliación entre las dualidades determinantes en el proceso de su creación literaria, entre lo izquierdo y lo derecho, lo místico y lo racional, la razón y la fe, el yo y el otro, la mente y la materia, la consciencia y la energía, entre otros. Lo que define al autor de lo imposible es su convicción de que el humano es Dos y Uno (270).

Del mismo modo, Duplessis resalta lo siguiente: “In sum, women writers as women negotiate with divided loyalties and doubled consciousness, both within and without a social and cultural agreement” (40). Posteriormente comenta que el concepto de “una consciencia doble” se origina en una oscilación entre dos posiciones: la principal y la silenciada. Añade también que esto no describe a las mujeres en exclusiva, sino que ofrece una manera de ver la

identidad de cualquier grupo que es, aunque parcialmente, históricamente marginado del hegemónico sistema de significado, valor y poder (42).

La incertidumbre

El médico, en un momento dado, pregunta a Virginia si le reconoce; una pregunta que pone en duda su identidad o la salud mental de Virginia. ¿Es don Pablo preguntado o es su padre? El primer capítulo a propósito deja al lector preso de estas dudas, mientras la narración prolonga sin aclaración inmediata el significado de los hechos y las figuras. Desde las primeras páginas, Castro plantea lo que será el desafío de la novela: la incertidumbre de lo que está ocurriendo.

Doležel, en su definición de las reglas de los mundos posibles, trata sobre las infracciones de las leyes del mundo natural que se traducen por sus habitantes como milagros. Suceden regulados por relaciones de poder y accesibilidad asimétricas; los habitantes del mundo natural no pueden intervenir directamente en los acontecimientos del mundo sobrenatural mientras los agentes del mundo sobrenatural tienen acceso libre al mundo natural: “aunque tengan que asumir adaptaciones concretas o disfraces” (Doležel, 1999: 201). La novela se ciñe a esta definición, en la que los fantasmas de su padre y su madre tienen libre acceso a su habitación, al tiempo que ella no tiene el poder para acceder al mundo del padre.

Volvamos al encuentro con Legazpi, cuyo desarrollo dramático se vuelve cada vez más absurdo mientras aumenta su inverosimilitud. Virginia describe la voz de su padre que, según ella, no pareció salir de su boca, sino de una caja de resonancia (16). La narración sigue el ritmo del desarrollo de esta situación, cuyo surrealismo parece aumentar a cada paso. Todorov afirma: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (28).

En este contexto, el texto dice que Legazpi tenía el mismo bigote que el de la foto de boda y los mismos ojos jóvenes, además de la misma cabellera negra que le cubría hasta el límite de las cejas (10), mientras que —asegura el texto— don Pablo era calvo. Se puede interpretar que el aspecto de Legazpi cuando aparece en la habitación parece idéntico al de la foto de su boda, porque Virginia está proyectando el único aspecto de su padre que ella conoce. Esto contribuye a la incertidumbre del lector y respalda la teoría de que lo fantástico es resultado directo de la alucinación de Virginia, debilitando la verosimilitud de lo sobrenatural. Asimismo, el portal que lleva a Legazpi desde el pasado al presente de Virginia

tiene que traer a un Legazpi por lo menos diez años mayor que el de su foto de boda. Sin embargo, en el último capítulo, Virginia por fin puede ver el cuerpo entero de su padre, sus piernas, sus codos, y así construir el resto de su figura que se ocultaba en la foto. En este sentido, afirma el texto que Virginia ahora veía: “el medio perfil de su cara vista desde atrás, la caída del pelo sobre la nuca, todo lo que su retrato no podía demostrar [...]” (165).

La línea borrosa entre lo real y lo maravilloso en el relato ayuda al lector a implicarse en él. Una declaración anula la otra, y así sucesivamente, en una marea narrativa estratégicamente construida por parte de Castro¹⁷. Este procura mantener la vacilación fantástica en su obra, incluso hasta las últimas páginas. La coherencia narrativa del texto consiste en este equilibrio entre lo real y lo fantástico que se mantiene a lo largo del relato. Con la mente de Virginia en estado de delirio, y con las fronteras entre realidad y fantasía derrotadas por las indagaciones exhaustivas que ejerce su memoria, Castro establece, acertadamente, el orden cronológico en su relato, que incluye tres generaciones y más que un personaje principal.

La presencia de lo sobrenatural en la novela

Además de las apariciones de Legazpi en la habitación de su hija, hay otros elementos de lo sobrenatural presentes en su vida. Amadora cuenta que la razón por la que dejó de ver a su marido era que cada vez que le miraba le veía una cara diferente. Como consecuencia de ello, en el sexto día se encerró en su casa y ya no dejó a su marido entrar. Esto puede hacer referencia a la duplicidad del padre, que, como vemos, sobrevive en Cuba fingiendo ser médico, pero el relato también nos facilita otra perspectiva. El padre era el único superviviente del barco Constant Hope aludiendo a su misteriosa e inexplicable salvación. Amadora, cuando vuelve como un fantasma o una aparición, se defiende delante de su hija por haber renunciado a su marido y dice: “En un barco de aquel tonelaje, que de todos solo se salve uno es muy raro, Virginia. Ni siquiera estaba cansado” (115). Sin embargo, hay una falta de claridad acerca de la naturaleza fantástica del padre que hace menos verosímil en cierta medida la semántica del mundo sobrenatural que Castro intenta construir. Nos referimos a la siguiente explicación de Todorov: “Por consiguiente, lo verosímil no se opone

¹⁷ Rodríguez Pequeño resume la definición de Todorov de los géneros vecinos a lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso: “De este modo, si el lector decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, dice que la obra pertenece a lo «lo extraño». Si decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el terreno de «lo maravilloso»” (134).

en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género; el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje” (40).

La construcción del mundo posible se hace más completa cuando otros personajes se involucran en la trama fantástica del relato. Juana nota un cambio en el personaje del médico, poseído¹⁸ en aquel momento por el padre. Al salir de la cocina, don Pablo confunde un par de veces la salida de la casa con otras habitaciones, por lo que se puede confirmar que no es don Pablo quien hacía la visita, sino Legazpi disfrazado bajo las patas del médico. Más importante aún es que Juana puede ver a la mujer en el asiento trasero del coche esperando al médico, lo cual alude a la noche de huida de Legazpi de Cuatro Calles. Además, la figura masculina, sea la del padre o la del médico, llama al conductor Ladis que es la abreviación del nombre Ladislao, ya que el chofer llevó a Legazpi y su acompañante cuando se marcharon de Cuatro Calles (96). Doležel comenta sobre la experiencia colectiva de los personajes que observan como mecanismo narrativo de autenticidad: “Al hacer que todo un grupo de personajes se responsabilicen de la observación (y de las descripciones de la observación). [...] Me gustaría resaltar que la autenticación colectiva sólo es un mecanismo de apoyo: para la generación de un mundo mitológico la asignación de valor de verdad por parte del narrador es suficiente” (Doležel, 1999: 155).

En el presente de Juana, Ladislao ya había dejado su trabajo como chofer desde hace tiempo, lo cual resalta la imposibilidad de su presencia frente a la casa aquella noche.

El viaje como símbolo de liberación

El motivo del viaje de Virginia no fue solamente religioso. El texto declara que Virginia ansiaba conocer otros mundos¹⁹. Aquí se compara con la condesa de Bantes que podía atravesar Cuatro Calles cuando quisiera y con nadie restringiendo su paso (29). El viaje

¹⁸ La encarnación de una persona en otra es la justificación que se puede tener de la presencia de los fantasmas en la habitación de Virginia.

¹⁹ Díaz Navarro y Ramón González resaltan: “Durante las últimas décadas, también hay que señalar el notable incremento en el número de escritoras de gran interés, según veremos más adelante. Entre otros, Ángeles Encinar ha estudiado los cambios que se escritura produce en la representación de la figura de la mujer. Estos cambios se dan tanto en relatos que subrayan la emancipación sexual de la mujer como en aquellos en que se denuncia, de manera más general, su situación en las estructuras sociales contemporáneas. Frente a la imagen tradicional, que refleja el sometimiento a las estructuras patriarcales, como esposa y madre, encontraremos la búsqueda de la identidad femenina, la no renuncia a la identidad propia, en muy diversos registros” (2002: 170).

a Fátima llega a formar una reivindicación de todos los sueños que Virginia ha ido cultivando, sin la posibilidad de su compleción, a lo largo de su vida. Es una respuesta al deseo y la promesa que había hecho a su madre en su lecho de muerte; es el innato y urgente deseo de arreglar su vida en un intento de escape final, antes de su muerte. En su determinación, Virginia parece una persona diferente, dinámica, decisiva y determinada a conseguir lo que persigue.

Durante este proceso, la protagonista llega a matar a su marido, en sentido figurado. Además, empieza a interesarse por su aspecto comprando un nuevo traje y utilizando los artículos de belleza de su hija adolescente. El nuevo viaje ofrece a Virginia una nueva perspectiva para reevaluar su vida anterior; en relación con ello, el texto dice: “Como si hubiera estado toda la vida asiendo del pozo un pesado cubo que no acababa de asomar a la superficie y, de pronto, toda la carga del agua de sus setenta años empezara a emerger sola mientras la roldana giraba sin esfuerzos” (30). Ahora bien, el destino trágico que espera a Virginia al final del relato se demuestra despiadado con la intensidad de estos deseos.

Aunque los sucesos más célebres en la vida de Virginia parecen ser su casamiento y el nacimiento de su única hija, eso era solo la superficie bajo la que se animaba un mundo inmenso, inquieto y bastante más aventurero. Se revelan otras facetas de su carácter: su lado audaz, pues Virginia no duda en ausentar a su marido vivo para ganar su sitio en la excursión dedicada únicamente a viudas. En cuanto se haya alistado en el viaje, Virginia sigue pasos firmes para cumplir su plan. Tras no dudar en declarar a su marido muerto delante del sacerdote, Virginia cuenta a su marido lo del viaje sin pedir permisos ni ofrecer explicaciones. Posteriormente, se encarga de asegurarse de que tenga la preparación perfecta. Esa actitud, fruto de la determinación de Virginia de hacer este viaje y de cumplir con la promesa a su madre, despierta en ella nuevos sentimientos, de aventura y libertad: “Algo dentro de ella empezaba ya a atravesar prados y vallados, pueblos y aduanas, y nadie salía a cortarle el paso” (30). Al mismo tiempo, nos recuerda la determinación de su madre Amadora de tomar las riendas para facilitar la huida de su esposo con su amante.

Nueva perspectiva del relato bíblico

En su novela, Castro recrea el relato bíblico de Adán, Eva y la manzana. En esta versión, Eva (Virginia) está subida al árbol del conocimiento (un árbol alto desde el que Virginia podía atravesar con la vista los límites geográficos de su pueblo y aspirar a conocer otro mundo). Eva no seduce a Adán (Francisco). La intervención diabólica se materializa en la figura de Adán, quien intenta impedir que Eva amplíe sus conocimientos, y, “[...]”

embistiendo en el tronco como un toro desquiciado” (41), le causa una caída que podría haber resultado mortal. Pero la alteración del cuento no cambia el destino de sus protagonistas. Relata el documento que Virginia, después de caer “como una manzana”, voló por el aire justo para caer delante de los pies del que será su futuro marido (41).

Duplessis define la posición que mantienen los mitos originados a partir de las doctrinas judeocristianas y explica: “These literally canonical, sacred texts on which are built man’s highest and perhaps most redeeming ideals have constituted ideologies surrounding and defining women as evil, duplicitous, closer to nature, disallowed from speech, thought or debate” (106). Aclara Duplessis que cualquier intento por parte de las escritoras para desafiar los mitos, a través de rescribirlas es un acto crítico hacia la cultura y los valores existentes; es un acto de sobrevivencia, porque sin entender las suposiciones que nos rodean no nos podemos entender a nosotras mismas²⁰ (107).

La caída de Virginia del árbol a manos de Francisco da pie a muchas interpretaciones. Es el momento en el que Francisco decide que aquella niña iba a ser su futura esposa. La caída de Virginia se puede interpretar de manera doble: puede referirse a la caída en el pecado, remitiendo al primer pecado, o se puede entender como entregarse al compromiso del matrimonio que impedirá que Virginia realice sus sueños. Castro intenta sublimar el significado del cuento bíblico y deslegitimar los valores atribuidos a sus protagonistas a cause de su narración, por lo que aquí el diablo es la figura masculina. Sin embargo, el final no cambia; Castro no lo altera, al final Eva ve en Adán un ángel, y a su caída del árbol Virginia ve “[...] a un ángel del cielo en la cara aterrada del muchacho...” (41). En palabras del narrador, se casa con él. La esencia negativa que representa Francisco en el texto desde la caída se repite en el incidente del viaje a Fátima. El marido, que temía que su mujer no volviese de la excursión (algo en que ella había pensado efectivamente), se había opuesto a aquel viaje con toda la terquedad que le permitía su edad.

Asimismo, la relación del matrimonio entre Francisco y Virginia parece simbolizar la histórica enemistad y rivalidad entre los sexos. Virginia es a menudo comparada con una “presa débil” herida fatalmente, cuyo marido, “el cazador o devorador”, siempre temía la represalia. En otras ocasiones, Virginia se compara con una “oveja” o un “fruto macerado”. Debido a la relación extraña que tenía Francisco con su esposa justo por el miedo de una

²⁰ En este párrafo Duplessis cita a Adrienne Rich. Hemos parafraseado las ideas de ambos.

venganza tardía, parece que nunca llegó a confiar en ella²¹. Por consiguiente, su marido siempre quiso tener a Virginia fuera de casa mientras “él se ocupaba de todo lo que la casa y su hija necesitaban” (43).

La metáfora central de la relación entre Virginia y Francisco representando a este como un cazador o un embaucador que atrapa a Virginia se repite en varios instantes de la narración. Uno de estos instantes es el siguiente: Virginia, en camino para vender su cordero, con el fin de obtener el dinero para el viaje, se encuentra más leve que nunca por su felicidad; el texto cuenta las siguientes impresiones de su marido: “[...] desde la puerta de la casa, la vio desaparecer entre las sombras del camino como quien, desde el pie del árbol, mira al escalador que trepa y se embosca entre las hojas” (31). Una posición a la que Francisco había reaccionado agitando el árbol para que “el escalador” cayera, sólo que, en esta ocasión, la subida de Virginia al árbol representa su intento de huir o escapar de Cuatro Calles, y su caída se ve representada por su enfermedad y luego su muerte. Virginia, indignada por la unión que hace su marido con su hija para oponerse a su viaje, resume su vida con los dos así: “[...] la habían tenido poco menos que arrestada en aquel pasto insano y en aquella libertad de corral en que consistía su vida [...]” (48).

Se debe destacar también que en su matrimonio hay un cierto control que parece ejercer Virginia. Por ejemplo, ante la oposición de Francisco al viaje, Virginia le impone un castigo que le mantiene fuera de casa hasta la noche y, el día antes del viaje, Virginia levanta el castigo y llama a su marido a cenar, a lo que él responde “[...] con el corazón ungido de resignación y arrepentimiento...” (45). De manera similar, Virginia prohíbe definitivamente la entrada de su marido en su cuarto después de su enfermedad.

En la novela, en general, la negatividad masculina está muy presente. Los personajes masculinos en la vida de Virginia son causantes de daño y dolor; con sus actos impulsivos y egoístas acaban causando un desequilibrio en su vida, además de obstaculizar su voluntad. Incluso en sus últimos días y en su estado de salud lamentable, la feminidad de Virginia se ve incomodada por su propio médico por los gestos promiscuos y roces indiscretos que ella tenía que aguantar durante su enfermedad de parte de él (19-20).

Pero tampoco las relaciones femeninas parecen ofrecer un refugio o un adversario a este mundo masculino. Las relaciones de Virginia con su madre y con su hija sufren una falta de un vínculo verdadero. Cuando aparece la figura de Amadora en la habitación de la

²¹ En este texto, el narrador dice: “Francisco Peña asistió a su boda, años después, como asistiría la empresa responsable del atropello en el entierro del muerto...” (42).

delirante Virginia, el texto dice: “Estremeciéndose con la sorpresa, Virginia perdió pie en el colchón y sintió que el corazón se le llenaba de plomo y que descendía en picado a los oscuros e insondables fondos del amor, arrastrándola junto a su madre” (110). ¿Por qué tiene que ser el amor hacia su madre un “fondo oscuro”? Esta no será la única ocasión en la que tanto los personajes femeninos como los masculinos tengan influencia negativa sobre la heroína.

A pesar de lo que acabamos de exponer acerca de su papel en la casa, además de su fase de valentía por su viaje a Fátima, el documento frecuentemente retrata a Virginia como un personaje impotente. Esta impotencia se ve reflejada tanto en sus actos como en sus reacciones y pensamientos. En su cuarto, frustrada por la invasión del fantasma de su padre, que se ha producido en un momento trágico, el texto dice de las reacciones de Virginia que ella: “Quiso coger el bastón y golpear en el suelo para que alguien acudiera, pero la contuvo la tentación de partírselo en la cabeza al impostor del médico. Empezaba a saber lo que era la resignación” (22). Aquello no sucedió y, como se acostumbrará el lector, ninguna de las amenazas que Virginia piensa se cumple. En realidad, la fuerza de voluntad y la determinación de Virginia siempre parecen vacilar entre polos opuestos: entre ira impulsiva, por un lado, y una completa impotencia y desesperación, por otro. La falta de voluntad de Virginia es evidente, y su incapacidad de defender su terreno personal marca la mayor parte de sus actos y su presencia en la novela.

La heroína trágica

Virginia se calla sobre la muerte de su padre y, de hecho, este silencio por su parte es uno de los motivos que insta a su padre a volver. Además, cuando parece que Virginia ha tomado por fin la rienda de su destino, y va a cumplir la promesa que había hecho a su madre, estableciendo un vínculo femenino y, continuando su herencia, Virginia no puede cumplir porque se cae de las escaleras de su casa. Se puede pensar que es Virginia quien impide su propia liberación, tal vez en un intento de autoprotección o porque su lado masoquista se manifiesta en un complejo de autocastigo. También podemos pensar que es Castro quien está castigando a su principal personaje, de algún modo. Su personaje se casa con el chico que le rompe el brazo, su padre la abandona, su hija no la quiere y, cuando quiere por fin perseguir sus antojos, cae enferma. Asimismo, nos podríamos preguntar: ¿es Virginia “the madwoman in the attic”? Este descenso trágico que sufre su personaje en el relato es el último sello que concluye la novela, haciéndola pertenecer, indudablemente, al género dramático, pese a que elementos cómicos se han combinado en su elaboración. El personaje de Virginia podría

representar la figura de la escritora, recluida en su propia habitación con la soledad del escritor, con sus movimientos restringidos por su dedicación a escribir, encerrando su mente en un estado de fiebre delirioso y resucitando fantasmas de sus recuerdos para que se escribiese su historia²².

Una representación fragmentaria

Algunos de los capítulos se pueden considerar como cuentos cortos pegados al cuerpo del relato sin formar parte del conjunto narrativo. Un ejemplo es el capítulo noveno, cuyo personaje focalizador es Ladislao. En este capítulo se narra el viaje de Legazpi, junto a la mujer que le acompaña, hacia el puerto. El capítulo describe la profesión de Ladislao desde sus inicios a través de la analepsis, remitiendo a su relación con la condesa de Bantes, la única de origen noble en el pueblo, que es además el cliente más destacado de Ladislao. Los acontecimientos de la vida de Ladislao se desvelan a medida que avanza su viaje con Legazpi. Podemos considerar que este viaje es un relato secundario con respecto al relato primero.

El chofer, que pasa gran parte de su tiempo conduciendo, vive de los cuentos que le proporcionan sus clientes. Estos cuentos representan para él la posibilidad de atravesar los límites de su trabajo y vivir las vidas de los demás sin separarse del volante. Para Ladislao, una clienta en particular, la condesa de la familia Bantes ocupaba este papel en que la vida de la pasajera y la del chofer se entremezclaban. El vacío que deja su muerte²³ se llena con una promesa de un nuevo cuento por la mujer que acompaña a Legazpi. El texto ofrece razones para que este intercambio resulte más probable: la mujer compartía con la condesa sus gustos de ropa fina y el aire de nobleza y misterio. El narrador comenta: “[...] por primera vez en su vida, no le apetecía relatarle el perfil, ni las manos, ni las palabras de aquella mujer cuyo recuerdo iba a sobreponerse al fin sobre el de la condesa” (105). Sin embargo, pronto las promesas de una nueva obsesión amorosa se desvanecen. Cuando Legazpi obliga a Ladislao y a su acompañante a volver al pueblo, la mujer revela un carácter cruel, sarcástico, que afecta a los ánimos del chofer, que acaba queriendo terminar el viaje lo antes posible.

²² Efectivamente, en *Viajes con mi padre*, una novela de autoficción, se narra que la escritora padeció una fiebre que le dejó encerrada en su habitación y atada a su cama durante meses. Durante una de sus noches de delirio, la visitó la visión de una bisabuela pasada.

²³ El texto, además, narra su último viaje en el Mercedes para ser enterrada en Cuatro Calles.

El significado de lo sobrenatural

En la última escena en la habitación de Virginia, la mujer a quien Legazpi insiste vigorosamente para que conozca su hija (con objeto de dar su aprobación a su relación tal vez), resulta ser la figura de la muerte. La asociación de la mujer acompañante de Legazpi con la muerte puede tener diferentes interpretaciones. Se puede apreciar aquí un homenaje a la literatura gótica. La mujer parece ejercer un cierto control sobre Legazpi. Moi resume las entradas de Cixous, quien analiza la ruptura que lograron las feministas con el logocentrismo masculino establecido sobre hombre/mujer, actividad/pasividad y, por último, vida/muerte. Moi afirma lo siguiente:

The ‘couple’ cannot be left intact: it becomes a general battlefield where the struggle for signifying supremacy is forever re-enacted. In the end, victory is equated with activity and defeat with passivity; under patriarchy, the male is always the victor. Cixous passionately denounces such an equation of femininity with passivity and death as leaving no space for woman: ‘Either woman is passive or she doesn’t exist’ (JN, 118). (1990: 105)

Lo que Legazpi viene a decir a Virginia no revela ninguna nueva información sobre su pasado o su historia; tampoco aclara los motivos de su marcha, ni los factores que instaron el odio de su mujer hacia él. El encuentro se produce de manera simbólica; la mujer que tanto desea Legazpi que conozca a su hija resulta ser la muerte. Por lo tanto, la escena teatral con su ambiente mórbido no logra aportar ninguna lección moral o espiritual más de las connotaciones que tiene la muerte al terminar una vida. Con todo, el regreso del padre podría haber servido para la reconciliación con su hija. Del mismo modo dice Díaz Navarro sobre la literatura de nuestro tiempo: “Las historias que se incluyen dentro de otras historias quedan relativizadas como representaciones que se presentan ajenas a la vida, como simples ilusiones. Y si nuestra experiencia hoy es situarnos ante la “gran pantalla”, quizá esta también sirve para que no soportemos demasiada realidad” (55).

Sobre el amor y el trauma, describe Kripal el caso de un sueño telepático que anuncia la muerte de un ser querido. Aplicar sobre este un análisis mecanicista no daría resultados. Para Kripal, este tipo de ocurrencias es una comunicación que transmite un significado para satisfacer algún tipo de necesidad emotiva profunda, por lo que su interpretación no tiene que ver con datos sino con el amor. Sin embargo, concluye Kripal que, al convertir el objeto en sujeto y al sujetar la materia del cerebro a un proceso de significación, nos trasladamos al dominio del significado y el arte hermético de la interpretación (24-25). En su hora final, Virginia lo ve todo bajo una nueva luz, donde otorga su visión personal a los

acontecimientos. El narrador dice: “Así, como la voltereta del cuadro, tan enigmática en apariencia, el mundo podía revolverse de la noche a la mañana, y las casas, y las cabezas de los hombres, y hasta las palabras dentro de las cabezas de los hombres” (165).

La descripción verosímil

En el texto percibimos una forma de representar la acción que parte del uso de recursos literarios y estrategias narrativas que están enfocadas en una visualización casi cinematográfica de los hechos. Existe un nivel alto de atención a los detalles, y la descripción visual de estos los hace parecer vistos a través de la lente de una cámara. Castro describe el encuentro de Juana con la visita inesperada de su padre. Ella, acudiendo a atender una olla de caldo hirviendo en la cocina, dice: “Primero vio tres, luego dos, y, al final, entre los gases de la visión, fue concretándose la imagen destartada de su padre” (36).

El espacio mimético de la novela

Aparte de las apariciones religiosas en Fátima, la novela alude a hechos que forman parte de la historia de Galicia, en particular, y de España en general. Como, por ejemplo, la leyenda de San Gonzalo, quien derrotó a los barcos piratas. Ángel Basanta, en su crítica de la novela en *ABC*, destaca este hecho y habla de “[...] la leyenda de Foz, ciudad natal de Castro, de San Gonzalo y su milagroso hundimiento de las naves de los piratas normandos” (1994). En este contexto, la novela también hace registro de la emigración en Galicia. El padre viaja a Latinoamérica a buscar trabajo, al igual que muchos españoles y gallegos durante las primeras décadas del siglo XX.

Warhol explica la diferencia entre la retórica y la teoría antimimética por un lado y la narratología feminista, por otro:

Of the varieties of theoretical orientation represented in this volume, feminist narrative theory has most in common with the rhetorical and antimimetic approaches and least in common with cognitive narratology. Rhetorical narrative theory, like feminist narrative theory, considers the narrative text not just to represent but actually to constitute a transaction between an author and a reader. [...] Feminist narrative theory takes that communication as a given but tries always to frame its analysis with as much socio-historical context as can be known for the author and the readers in question. (Warhol, 2012: 10)

En su novela, Castro trabaja exitosamente las fuentes y los ambientes históricos y culturales de su historia para construir la verosimilitud de su mundo narrativo. El desarrollo de la medicina reflejado en la instalación del joven médico, don Pablo, en el pueblo con sus nuevos instrumentos, la ausencia del transporte público en el pueblo que hace imprescindible la existencia del coche Mercedes y su chofer, entre otros detalles narrativos, hacen que Cuatro Calles se vuelva más presente para quienes no vivieron en aquellos años, o que sirva como un espacio de recuerdos para aquellos que sí lo vivieron. Esta ambientación, al fin y al cabo, funciona como una plataforma que contrasta y resalta los hechos sobrenaturales a punto de suceder en la vida de Virginia. Aquí lo mimético sirve para destacar la extraña naturaleza de los elementos antimiméticos.

Cuatro Calles

A pesar de que el mismo pueblo de Cuatro Calles que aparece en la primera novela de Castro vuelve a ser el lugar de su segunda novela, no aparece ninguno de los personajes de la novela anterior; tampoco las calles, ni los lugares públicos se repiten. Es tal vez un Cuatro Calles de otro tiempo, de cuando algunos de los personajes de la primera novela no habían nacido. El desfile de personajes que hemos visto en la primera novela desaparece y, en su lugar, el texto profundiza en un grupo limitado de personajes principales. El pueblo pequeño y marginal sigue ejerciendo su poder represor, si podemos decirlo así, sobre las vidas de las habitantes. Pero la vida social activa del pueblo y las relaciones íntimas entre sus habitantes forman un papel secundario en esta novela. Aquí también Castro se implica en demostrar que la vida de los habitantes simples de un pueblo pequeño es mucho más complicada de lo que parece.

Igual que la primera novela, *La fiebre amarilla* cuenta con un lenguaje narrativo que resulta lírico a veces, o lleno de metáforas e imágenes en otras ocasiones, otorgando al texto el poder mágico de la poesía, aunque notamos que estos elementos son menos frecuentes en esta segunda novela.

El elemento cómico en la novela

La fiebre amarilla es una novela con un componente principal cómico. Con más soltura y más confianza, y tras el exitoso recibimiento de su primera novela, Castro no solo crea y presenta un desfile sólido de personajes, sino que también los somete a situaciones cómicas que surgen a partir de un malentendido o por falta de información. Del mismo modo, la ambigüedad de una situación o una mentira pueden generar una situación cómica donde solo

el lector sabe la verdad. En la novela, esto se traduce en algo similar al “comic relief”. El primer momento cómico se produce cuando Francisco Peña va en búsqueda del sacerdote para impedir que su mujer participe en la excursión. Pensando que había muerto, como Virginia le había contado, don Sergio cree que está viendo al fantasma de Francisco y se echa a correr, ridículamente, en su sotana, por la montaña, negándose a responder a las plegarias de Francisco. Francisco, que ignora el hecho de que su mujer le había enterrado vivo, se siente indignado por el comportamiento del sacerdote y empieza a pensar que el sacerdote estaba conspirando para separarlo de su mujer.

Luego, Francisco, intentando pedir auxilio de su hija para disuadir a Virginia de su intención de marcharse, y abrumado por su incapacidad de controlar la situación, se equivoca al comunicar el asunto en términos claros. Por su parte, Juana, viendo la gravedad del malestar de su padre y sorprendida por su visita repentina, además de haber notado movimientos raros y luces encendidas hasta una hora tardía en casa de sus padres la noche anterior, piensa lo peor y entiende, por la frase que dice su padre (“Tu madre se va” [36]), que su madre se estaba muriendo (esto ocurre antes de la enfermedad de Virginia). Desde luego, nada de lo que sucede después ayuda a aclarar el asunto, sino a aumentar su naturaleza absurda y cómica. Juana empieza a pensar que el sacerdote ha organizado su viaje en este momento crítico sólo para ausentarse de dar los servicios y los últimos sacramentos a la difunta, y con ello lograr vengarse del ateísmo de Francisco. Llegando a un veredicto definitivo sobre la traición de don Sergio y para la mayor diversión del lector, el narrador nos hace escuchar el reproche de Juana sobre el comportamiento del sacerdote: “Juana comprobaba con asombro sus predicciones: la muerte se presentaba como siempre había pensado, destapando rosas, descubriendo gusanos” (39). La situación cómica llega a su clímax con Juana presentándose en la casa de su madre con el médico mucho antes de la noche del viaje en la que Virginia cae enferma. Como conclusión, Virginia piensa que Juana, en colaboración con su padre, quiere adelantar su muerte inventando la excusa de su enfermedad para obstaculizar su viaje.

4. *El secreto de la lejía*

“If the past is to be read as present, it is a curious present that we know to be past in relation to a future we know to be already in place, already in wait for us to reach it [...], yet still we read in a spirit of confidence, and also a state of dependence, that what remains to be read will restructure the provisional meanings of the already read” (Brooks, 60-61).

Argumento

Castro nos ofrece una tercera novela que se separa de sus novelas anteriores en tema y estilo. Aunque los rasgos principales son similares, ya que la base de esta narración es una protagonista femenina contra un mundo que pretende entender y en el que desea encontrar un lugar: África aparece en Madrid como una hierba salvaje en mitad de un campo de cemento. Su ingenuidad y curiosidad, dos fuerzas a veces destructivas en conjunto, conducen su trayectoria en la novela. Parece que su venida a la ciudad tiene un motivo, aunque ella lo ignora, y es encontrarse con Piedad, su gemela, su archienemiga o su polo opuesto.

En esta narración en primera persona el lector acompaña a África en su viaje viviendo a través de sus ojos cada sensación y cada impulso. Es testigo cuando la historia se aproxima a lo fantástico y cuando se desvelan sus facetas posmodernistas. El caos, la pérdida e incluso la esquizofrenia son experimentados de primera mano en una narración cronológica, en la mayoría de ocasiones, y amplia, en cuanto a reconocer un espacio narrativo donde otros personajes pueden florecer al igual que la protagonista. Castro despliega módulos narrativos más prosaicos en el tratamiento de los espacios y personajes, por ello, el lirismo de su escritura ocupa aquí una posición lateral. Además veremos en *El secreto de la lejía* ecos de experiencias y tendencias literarias internacionales, en particular relacionadas con el tema del doble.

A pesar de que la intuición le advierte en contra de los peligros a los que está a punto de precipitarse, África hace caso omiso de su conciencia que le sugiere no afincarse en Madrid. Al introducir a su protagonista en este entorno, Castro intenta definir el grado hasta el que podemos separarnos o protegernos en vida de lo que vivimos o experimentamos. Las decisiones que elijemos en un momento dado, y el papel de la casualidad o el determinismo en especificar qué opciones es posible adoptar. Nuestra relación con el otro y la manera en la que nos conectamos con sus historias, cómo nos identificamos con su sufrimiento y cómo

encontramos segmentos de nosotros mismos en su historia, que son los problemas a los que se enfrenta el ser humano en la sociedad avanzada.

África, la protagonista y narradora de *El secreto de la lejía*, nos relata una historia que experimenta cuando tenía veinte años y vivía en el Madrid de los años ochenta. En aquella época era una joven poetisa del pequeño pueblo gallego llamado Armor. Isaac, un famoso presentador de radio y propietario de una editorial en Madrid, la invita a participar en su programa; invitación que ella declina en un principio, pero que termina aceptando tras la insistencia de Isaac. En el autobús de camino a Madrid conoce a Belén, que le ofrece alojamiento en su casa, en el barrio madrileño de Manoteras, donde convive esporádicamente con su amante -Alberto- y cuyo vecino Eleuterio es un escritor gallego.

Finalmente, la entrevista en la radio no se puede llevar a cabo porque cancelan repentinamente el programa, pero Isaac, con el fin de retener a África en Madrid, se ofrece a publicar en su editorial el primer libro de poesía de la joven; entonces, ella decide quedarse en Madrid algunos días más. África entra en la vida social nocturna y bohemia de los artistas madrileños y así es como conoce a Piedad, pintora de renombre, desequilibrada mentalmente, ex novia de Alberto y admiradora ferviente de su obra.

La protagonista se afinca en Madrid, alquila su propio piso y comienza a trabajar en un periódico como crítica literaria. Parece que su vida se estabiliza, pero Piedad se obsesiona con ella y comienza a buscarla por todas partes. Allí donde vaya África, en su vivienda o en su trabajo, encuentra huellas de Piedad. Lo más insólito es que Piedad deje el sótano donde vivía y alquile un piso donde reside África. Para escapar de dicha mujer desequilibrada, África se instala en casa de Alberto. Comienzan una relación amorosa, pero ella acaba huyendo cuando una mañana, al despertar, Alberto no está a su lado y su lugar lo ocupa una gran mancha de sangre. Asustada, África vaga durante días por el Retiro antes de decidirse a volver al sótano donde Piedad estuvo viviendo. Allí es capturada y enviada a un manicomio, donde pasa diez años de su vida.

África y el pacto con el diablo

Una de las posibilidades de lectura que ofrece el texto es empezar comparando su argumento con una experiencia fáustica. El tema central de la novela se corresponde con topos del pacto con el diablo. África, no vende su alma por vivir aventuras como las que ha leído en sus libros, pero sí lo hace por cumplir su sueño: ser una escritora de éxito e independiente. Sin embargo, en todo pacto con el diablo hay *siempre* un precio que pagar. Isaac y Lucía, su ex mujer, orquestan a los demás personajes y cumplen la función

mefistofélica. En un Madrid sacudido por la movida madrileña, Isaac tienta a África cuando le sugiere: “Madrid está lleno de misterios, de maravillas. Cuando yo tenía tu edad, esta ciudad fue para mí como el cielo. Piérdete por ella. Algún día me agradecerías haberte traído” (42). La propia África comenta más adelante: “Era realmente graciosa aquella actitud de Isaac, mitad hada madrina, mitad matón” (Castro, 2001: 43).

En el momento en el que África decide abandonar la escena que ha montado Isaac para ella y volver a su casa en Galicia, es cuando él le ofrece editar su primer libro de poesía: “Tenemos que publicar este libro” (41), declara el editor. Con esta oferta, Isaac muestra su intención de manipular a la joven.

A partir de este momento, África se instala en Madrid sin plantearse su vuelta a Galicia y acepta la publicación del libro, por lo que se entiende que ha accedido, tácitamente, al pacto con el diablo. Ese mismo día, en un gesto que se puede considerar un acto ceremonial de dicho pacto, Isaac envía a su mayordomo y sicario- Stoneman- con una chaqueta cruzada igual que la que le regala a África. Esta chaqueta puede considerarse el símbolo de la secta de la que África ya forma parte.

Dentro de la chaqueta, África encuentra una invitación para una exposición de pintura en la que puede leerse: “Bienvenida al universo de la improvisación. Tuyo. Isaac” (49). Es en esa exposición en la que África coincide por primera vez con Piedad, su antagonista o doble. Las tentaciones diabólicas continúan con apelaciones al ego de la protagonista; Isaac le asegura que su libro de poemas es: “Grandioso, espléndido” (56).

Tal vez es el escritor, Eleuterio, la figura decisiva para la consagración de este pacto. África le enseña sus poemas y él critica uno de ellos, afirmando que le falta “el secreto de la poesía”²⁴. Eleuterio se refiere a la experiencia de la vida que junto al lirismo son necesarios para que nazca una obra digna de admiración. Pero África, desde su ingenua juventud, no lo entiende así y describe con claridad el efecto que tuvieron las palabras del viejo escritor sobre su orgullo herido: “Aquello me soliviantó” (69).

²⁴ De aquí nace la metáfora central de la novela que se plasma su título. Eleuterio dice: “Cuando puedes lavar el corazón roñoso de los hombres, entonces serás una nieta digna de tus abuelos, los arponeros [...]” (72). Rosa Valdelomar cita a Luisa Castro en su artículo en el periódico *ABC* en 2001 donde la autora explica esta metáfora de la siguiente manera: “El poder blanqueador de la literatura; en el arte como mediador entre el bien y el mal. No hay que limpiar al mundo del desastre sino limpiarnos de manera puntual, a lo largo de nuestra vida, aunque siempre salgamos algo tocados de esa limpieza. Solemos rechazar el mal, la locura, la confusión... pero quizá estamos condenados a encarnar eso que despreciamos para poder salvarnos (2001).

Los remordimientos de conciencia de África, o sus intentos de ver a los demás personajes en una perspectiva objetiva, se desvanecen con los halagos de su talento; el hecho de que Piedad se sepa de memoria uno de sus poemas reduce su suspicacia y la empuja a ser más manejable, tal y como se observa en la siguiente escena donde Piedad confiesa a África que sus poemas han formado una parte importante de su vida en el último año (83). La reacción de África a los halagos de Piedad no puede ser más significativa porque en el momento que quiere marcharse, se queda, y decide seguir formando parte de la vida de Piedad (83).

Otro de los ejemplos de la manipulación de Isaac se evidencia cuando África manifiesta nuevamente su deseo de marcharse y él ofrece una importante suma de dinero, como un adelanto de la publicación del libro, que ella acepta. África compara mentalmente la escena con el pago a los servicios de una prostituta. Al aceptar el dinero, África pasa a ser, indirectamente, cómplice de los actos de Isaac y esa es una de las razones principales por las que quedará atrapada en la historia.

Poco después de conocer a Piedad, África se da cuenta del inestable estado mental de la artista. Sin embargo, Isaac defiende la integridad de la pintora aduciendo que es una gran artista y una persona abatida por demasiadas desgracias. El siguiente personaje clave que introduce Isaac en la vida de África es Lucía, que además de ser su ex mujer, es hermana de Piedad. Lucía, con su arrogante poder, consigue intimidar a África, la cual confiesa: “Consideraba que Isaac era mi amigo, pero no podía entender qué interés tenía en que tratara a Piedad ni por qué me había ocultado la clase de persona que era. Ahora, la proximidad de su hermana me intimidaba” (110).

La protagonista descubre que Isaac forma parte de un complot para liquidar a Alberto y ella se siente cómplice de todo cuanto ve y oye; su implicación es cada vez más directa. La suma de dinero que Isaac le había aportado, como descubrirá más adelante, es la cantidad que Lucía entrega a Isaac para que se deshaga de Alberto. África emplea parte de ese dinero en alquilar un piso, comprar muebles y sostenerse económicamente. Aparte de la ayuda pecuniaria, todo lo que consigue África en la ciudad parece ser gracias a su relación con Isaac y Piedad. Observa que cuando la gente descubre que es “amiga” de la pintora, mejoran el trato hacía ella; comienzan a respetarla, desde Clemente, el portero de su edificio, hasta su jefa de la editorial.

Relaciones de dominación

África percibe constantemente indicios de la singularidad de Piedad, mientras su comportamiento obsesivo compulsivo pone en entredicho la defensa de Isaac hacia su ex cuñada. De aquí nace el conflicto interior de África, pese a la contradicción de lo que percibe en realidad, no puede evitar dejarse llevar.²⁵ Ella no puede negar la atracción y el poder que Piedad ejerce sobre ella, percibe al cuerpo de Piedad como a un imán que magnetizaba todo su alrededor (141).

África se siente presa de la persecución de Piedad, que consigue introducirse en sus pensamientos e incluso en su raciocinio. África declara: “Yo era una recién llegada, yo quería hablar de libros, quería alejarme de todo aquello, pero Piedad ya se había convertido en una pesadilla para mí. Una pesadilla que lo invadió todo, una pesadilla decidida a filtrarse en cada recodo de mi limitada geografía” (120).

Como última etapa de la maniobra de manipulación de Piedad, Alberto vuelve a introducirse en la vida de África, esta vez como su amante. Alberto cuenta a África que Piedad orquestó su reencuentro con ella, porque para Piedad esto era la pieza que faltaba para completar el puzle en el que consistía su vida durante los últimos diez años (167). Impulsada por la persecución de su admiradora, África se refugia en la vivienda familiar de Alberto e inesperadamente se convierte en su amante a pesar de su propia sorpresa por haberse metido en la vida de Alberto, algo que ni siquiera ella podía explicar (172).

Temporalidad

Sobre la anacronía en la narración en primera persona, José Ángel García Landa, en su libro *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa* (1998), resalta los siguientes puntos de la narración donde la narradora adulta evoca su pasado a través de su alter ego joven:

Es característica de este tipo de narración una unión indisoluble entre la *acción* y el *discurso*. La *acción* se transforma en una gran analepsis que culmina en el momento de la escritura; el *discurso* es aquí parte de la *acción*, pues es una construcción epistémica

²⁵ Santos Sanz Villanueva en su artículo publicado en *El Cultural* (2001) titulada “Comprenderlo todo es un suicidio”, cita a Luisa Castro: “Sólo a partir de la incredulidad total se puede llegar uno a vender por completo. La incredulidad del gallego es muy divertida para los otros, y un problema para él” (Villanueva).

realizada por un personaje, construcción que idealmente engloba a todas las demás y se engloba a sí misma. (149)

La descripción de Bal de este estilo narrativo se aplica perfectamente a nuestro caso: “Nótese que esta diferencia subsiste incluso cuando el narrador y el autor sean una y la misma persona como, por ejemplo, en una narración en primera persona. El narrador es la misma persona, pero en otro momento y otra situación distintos de los existentes cuando experimentó originalmente los acontecimientos” (1993:16-17). Consideramos que el relato primero, o en terminología de Bal *el tiempo primordial*, es el presente de la narradora adulta y, por lo tanto, la analepsis es la que ocupa toda la obra y abarca el transcurso de quince años.

A continuación, analizaremos las analepsis introducidas dentro del primer relato, que pertenecen a varios tipos según sus alcances y amplitudes. Algunas introducen hechos principales de la vida de África y de su pasado en su pueblo natal, otras sólo se refieren a acontecimientos recientes que se remontan a unas pocas semanas antes del inicio de la historia. Un ejemplo es la siguiente analepsis introducida en la conversación que mantiene África con Belén durante su viaje en autobús: “En realidad, yo vivía feliz con mis padres y mi hermana. Escribir poemas era para mí un modo de rezar [...]” (17). Otra analepsis de corto alcance, una semana para ser exactos, es la siguiente: “Sobre todo me acordaba de mi hermana. La muy imbécil se había presentado a un concurso de miss discoteca y lo había ganado” (26). Estas analepsis muestran un contraste fundamental entre la vida de África en su hogar y la que vive en Madrid. Las analepsis que aluden a su vida en Galicia son escasas y la narración se centra en la historia que se desarrolla en la capital.

El reencuentro entre África y Alberto produce un conjunto de analepsis que recuerdan y reconstruyen las relaciones entre Piedad, Alberto y Lucía, y las que –posteriormente- se establecen entre Alberto, Piedad y África. La analepsis ofrece una versión más completa de los hechos y añade la información que le faltaba a África para poder construir una imagen clara del pasado y de la personalidad de Piedad. Alberto cuenta cómo ha vuelto a aparecer en la vida de Piedad: “Cuando el matón se marchó de mi casa fui a ver a Piedad de nuevo. Ella fue la que me llevó hasta ti” (170). Sin embargo, la narración se ciñe a la analepsis principal, produciendo dentro de ella unas analepsis cortas en las que los personajes aclaran algunos detalles de la trama. Las analepsis que cuentan la historia desde la perspectiva de Alberto repiten escenas o momentos del relato ya conocidos por el lector, que ayudan a aclarar la obsesión que siente Piedad por África, y la importancia del papel de Piedad para que transcurra la trama. Bal comenta: “A veces las variaciones de la «perspectiva» se usan

también para justificar la necesidad de una repetición, el acontecimiento puede ser el mismo, pero cada actor lo contempla desde su propio punto de vista” (90).

La confusión de África aumenta cuando nuevas versiones de la misma historia se desvelan desde el punto de vista de cada personaje y, como resultado, el lector se adentra, más aún, en la conspiración contra ella. Como en la vida real, cuando se narra el pasado, la verdad se difumina. García Landa dice: “Por tanto, los hechos narrados en primera persona poseen *a priori*, además de un valor fáctico derivado de la pertenencia del narrador al mundo intradieгético, un potencial de irrealidad, en cuanto que se presentan como *evocación*, y no como *experiencia*” (149). Cada personaje intenta convencerla de su versión y ella ya no es capaz de determinar la verdad en los sucesos, ni de descubrir qué tipo de personas la rodean, ni sus intenciones o su grado de implicación en la trama.

Elipsis

En la escena en que se representa la última fase de la transformación de África en Piedad, África se despierta sola en el dormitorio de Alberto: a su lado, en el lugar vacío de Alberto, hay una mancha de sangre. En la novela no se llega a esclarecer qué ha sido de Alberto ni de dónde viene la mancha de sangre, por lo tanto, sería un caso claro de elipsis narrativa. Bal comenta: “El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida” (83).

Por otra parte, el lector sigue intentando rellenar este hueco narrativo con el fin de hacer lógica la trama que está leyendo. Bal nos dice que en los textos experimentales, absurdos o fantásticos:

[...] el lector, intencionalmente o no, busca una línea lógica en un texto así. Pone un gran empeño en esta búsqueda y, si es necesario, introduce él mismo una línea de este tipo. No importa lo absurdo, enmarañado o irreal que pueda ser un texto, el lector tenderá a considerar lo que él cree «normal» como criterio con el cual dotar de significado al texto. (20)

Bal lo define en relación con el conjunto narrativo, o lo que denomina “la lógica de los acontecimientos” que el lector refleja sobre la narración queriendo establecer su “concordancia con el mundo” (21). Como consecuencia de la ruptura con esta lógica por la elipsis, Bal explica: “Lo que nos ocupa ahora es que una información incompleta que nunca se dé deja vacíos en la fábula construida, y con ello confunde la impresión que de ella tengamos” (52).

En la medida en que este acontecimiento afecta a la historia de África y la imposibilidad de relacionar los hechos con un actante concreto, se puede clasificar como una *elipsis funcional*²⁶ o *no funcional* según las definiciones de Bal. Esa noche representa el catalizador que lleva a África a enfrentarse a su destino final y deja claro, a través de la pérdida del diente de África, la transposición psicológica y física que se está dando entre las dos mujeres, por lo tanto, decimos que es funcional; pero la falta de información debilita el sentido dramático del discurso e interrumpe el “unplotting”²⁷ por parte del lector, lo que, como resultado, enturbia la funcionalidad de esta escena.

Una elipsis muy importante en la narración se produce respecto a los diez años que África pasa en el manicomio. Estos diez años ocupan tan solo una página del libro. Pocos comentarios acompañan a lo ocurrido con África dentro de las paredes del hospital durante ese periodo de tiempo. Opinamos que este tratamiento literario dota a este lapso temporal de una simbología, cuya función es señalar el comienzo de la edad adulta de la protagonista y remarcar que su juventud e ingenuidad han quedado atrás. También es posible que estos años se refieran a algún dato autobiográfico de la escritora, en la que diez años encierran un significado personal. En cualquier caso, la falta de referencias, de un periodo tan prolongado y de un acontecimiento que puede resultar traumático para cualquier persona, produce un impacto dramático en el lector.

El espacio dilatorio en el texto

En la dinámica del texto y desde un análisis psicoanalítico, con un matiz formalista, vemos que Castro crea a través de la narración un espacio dilatorio en el texto en numerosas ocasiones. La narración persiste en el espacio textual antes de que la acción despegue y de que los hechos tengan lugar. Como Brooks lo describe en el capítulo citado anteriormente.

Hay unos instantes en la narración donde la acción se reduce al hecho de narrar o *recontar*, la misma historia vista a través de los ojos de diferentes personajes. Castro lo emplea precisamente para dotar de significado a esta dinámica y luego resaltar la importancia del relato, creando un espacio temporal dilatorio, aquí Brooks cita a Roland Barthes en *S/Z* para ofrecer una explicación de este espacio: “[...] through which we seek to advance toward the

²⁶Bal concluye que se puede llegar a una “decisión intuitiva” sobre el asunto.

²⁷ Peter Brooks utiliza el término “unplotting” en su libro *Reading for the plot. Design and intention in narrative* (2012) para describir la relación dinámica e inseparable entre la historia, la trama y el relato dentro del proceso de la narración. África descubre o redescubre la trama de su historia.

discharge of the end, yet all the while perversely delaying, returning backwards in order to put off the promised end, and perhaps to assure its greater significance” (Barthes, 1970: 82)” (7). En el mismo contexto, Brooks arroja luz sobre esta dinámica literaria desde un ángulo diferente: el freudiano. Aquí metáforas y juegos de palabras son lo que da textura a ese espacio, y crean un sentido de *clock-teasing* o vacilación temporal: “[...] which is perhaps the way we create the illusion of creating a space of meaning within the process of ongoing temporality” (8).

Crisis y desarrollo en la novela

Bal denomina *crisis* y *desarrollo* a los acontecimientos de la narración que se ocupan de cambiar el curso de la fábula, en nuestro análisis relato. Por lo tanto, podemos asignar a la serie de incidentes, que empiezan con la instalación de Piedad en el edificio de África, hasta la madrugada en que África se convierte en vagabunda, como una *crisis*; mientras que todo lo sucedido anteriormente pertenece al *desarrollo*. Bal aclara: “Por consiguiente, en un desarrollo, el significado global se construye lentamente a partir de la cadena de acontecimientos. El conocimiento de los actores y sus relaciones mutuas toman forma por medio de la calidad de los acontecimientos” (50).

Focalización

Apuntamos los comentarios de Bal sobre la narración en primera persona para determinar la medida en que esto afecta a la focalización en el texto FP; Bal dice: “En una denominada «narración de primera persona» es también un focalizador externo, normalmente el «Yo» un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participó anteriormente en calidad de actor. En algunos momentos puede presentar la visión de su *alter ego*, más joven, de forma que un FP focaliza en el segundo nivel” (123). Bal presenta así dos niveles de narración en los que tanto FE (Focalizador Externo) como FP (Focalizador Personaje) comparten la focalización de la historia.

En cuanto a la cualidad de África como narradora, es una narradora homodiegética y a la vez la protagonista, así que, de acuerdo con las definiciones de Genette, Castro utiliza una narradora autodiegética. Luc Herman y Bart Vervaeck en el libro *Handbook of Narrative Analysis. Frontiers of narrative* (2005), introducen los conceptos del “Yo narrador” y el “Yo viviendo la historia”, si podemos traducirlo así, para comentar la alteración de la focalización entre ambos, dicen: “If the narrating I considers something the experiencing I did, then there

is external focalization if the scene is perceived by the narrating I, and internal focalization if it is perceived by the experiencing I” (73).

Recurrimos a Herman y Vervaeck también para hablar de la focalización retrospective: “If the narrative only looks back, focalization is retrospective as is the case in the typical autobiography where the narrating I considers the experiencing I” (76). Un ejemplo es la siguiente declaración de África: “Clemente era para mí más que un portero. Desde ese momento sólo fue un portero más. El aprendizaje de la vida se asienta en estas pequeñas decepciones” (122). El reconocimiento de la decepción por parte de la narradora como personaje es retrospectivo, mientras que el análisis de la situación lo realiza la narradora adulta o según Herman y Vervaeck “el Yo narrador”. Es uno de los momentos donde se mezclan las dos perspectivas y el lector toma conciencia, mediante una referencia al momento actual de la narradora, de la existencia del “Yo” narrador.

Como hemos mencionado anteriormente, Castro nos ofrece un instante de anticipación en la voz de su narradora adulta y nos desvela algo sobre el destino de su alter ego joven cuando afirma, a mitad del relato, que la escritura va a convertirse en su vocación. Bal comenta: “Una narración que relata alguien que pretende estar presentando su propio pasado puede fácilmente contener alusiones al futuro, las cuales, en relación con el tiempo de la historia, son «el presente» o pueden incluso ser ya el pasado” (75). En este ejemplo, esta anticipación se puede calificar de externa dado que el alcance o distancia se produce después del final de la historia.

En otro momento, la narradora considera lícito, para añadir dramatismo, introducir una reflexión desde su perspectiva de adulta. En esta vuelta al presente de la narradora, África agradece a Piedad la intrusión en su vida, ya que _de no haberse producido el acoso_ África no se habría recluso en su ático buscando un sitio en el mundo como escritora y, probablemente, no sería escritora²⁸.

Frases discursivas en el texto

Bal, por otro lado, denomina las frases que hemos calificado de anticipativas como *discursivas*: “Las partes del texto que se refieren a algo general. Los fragmentos textuales

²⁸ Virginia Woolf lo había declarado mucho antes en la célebre *Una habitación propia* (1967), la importancia de tener un rincón del que uno no podrá ser expulsado. Afirmando esta necesidad, África se refiere a las costumbres de algunos escritores de estar reclusos del mundo durante su proceso de creación: “Al contrario que el resto del mundo, un escritor siempre está en su casa. Puede no ponerse al teléfono, puede no levantarse de la mesa, pero siempre está ahí, secuestrado entre las paredes de su conciencia” (Castro, 2001: 101-102).

discursivos no se refieren a un elemento (proceso u objeto) de la fábula, sino a un asunto público” (140). Por lo tanto, Bal incluye bajo el nombramiento *discursivas* “Las declaraciones sobre el estado material del mundo” (140). Normalmente, y como es el caso que nos ocupa, estas declaraciones discursivas exigen una focalización externa, una perspectiva de los hechos que la narradora sólo puede obtener por el paso del tiempo transcurrido. Otro ejemplo es el siguiente: “En cierto sentido, la amistad también era eso, una lealtad inconsciente, que se ignora, una compañía desinteresada e indiferente, un simple estar ahí” (2001: 104). Estos comentarios, de naturaleza filosófica, inspiran una seguridad que contradice el estado de pánico e incertidumbre de la narradora joven, lo cual nos hace suponer que proceden de la narradora adulta.

La casualidad

Analizaremos en este punto el factor de la casualidad en la trama de la novela. “El destino ama a la casualidad” (Castro, 2001: 55)²⁹, sentencia uno de los personajes. Desde la llamada para la entrevista en la radio hasta su traslado al domicilio de Alberto, la vida de África parece ser un cúmulo de casualidades.

En el mismo contexto y al encontrarse con Piedad por primera vez, África comenta lo siguiente: “[...] la última casualidad que iba a estrechar el cerco de mi destino” (2001: 81). En un Madrid extraño y hostil, África es una completa extranjera³⁰ en un mundo ajeno a ella, enorme e inmerso en sus antojos. Los habitantes van entrando en la vida de la protagonista por puro azar; cada uno de los personajes introduce al siguiente hasta llevarla ante su rival o antagonista. Brooks explica:

Plot as it interests me is not a matter of typology or of fixed structures, but rather a structuring operation peculiar to those messages that are developed through temporal succession, the instrumental logic of a specific mode of human understanding. Plot, let us say in preliminary definition, is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation. (37)

²⁹ Richardson explica: “Most realist and modernist authors establish naturalistic canons of probability as supernatural interpretations are shown to be illusory. A seemingly naturalistic causal setting can in its turn be disrupted by too frequent irruptions of chance events and uncanny coincidences, as happens in *Ulysses*. Authors may also keep readers guessing as to which laws a work adheres to” (Richardson, 2012: 107).

³⁰ Cabe destacar que, aunque África tiene parientes que viven en Madrid, cuando va a visitarlos, recibe una fría acogida y, lejos de invitarla a quedarse, prácticamente la echan de allí. Nuevamente los lazos de sangre ejercen poca o ninguna influencia en la vida de África.

Hilary P. Dannenberg, en su libro *Coincidence and Counterfactuality. Plotting time and space in narrative fiction* (2008) describe cómo la narración posmoderna ha liberado el argumento narrativo de las exigencias del realismo: “Indeed, postmodernism’s postrealist attitude to plot meant that narrative no longer had any compunctions about the improbabilities of temporal and spatial manipulation involved in the coincidence plot, leading to a widespread resurgence of coincidence plot” (3).

Como consecuencia de tantas casualidades, las propias casualidades parecen poco probables. Por ejemplo, la relación de Belén con Alberto es un escenario sin fondo colocado para introducir a Alberto en la vida de África; ésta utiliza los términos “pantomima” y “espectáculo improvisado” (2001: 61) para describir su relación; un hecho diseñado para que lo vean sus ojos. La trama poco probable sugiere, a nuestro entender, una fuerte inclinación narrativa hacia lo posmoderno; el lector percibe la excentricidad de la historia, aunque la representación de los personajes sea realista, o en otras palabras un contraste entre los elementos miméticos de la narración y aquellos antimiméticos que aquí se presentan a nivel estructural.

Personajes y caracterización

Vemos en Castro a una escritora más tradicional en su tercera novela en cuanto a la caracterización de los personajes. Presenta esbozos abundantes y detallados de sus personajes principales, siempre vistos a través de los ojos del alter ego joven de la narradora. De acuerdo con la tercera regla que establece Bal respecto a la descripción de los actores: “Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y transforman en personajes” (15). En este relato urbano, que carece del ambiente rural y la presencia de la naturaleza que llenaba los cuentos anteriores de Castro, es comprensible que sus esfuerzos descriptivos se dirijan a dibujar a los personajes que tienen mayor fuerza sin que se vean eclipsados por el entorno. La abundancia de descripción, tanto física como psicológica, de algunos personajes no se aplica sobre el personaje de la narradora, puesto que se retrata de una forma indirecta y, únicamente, desde una perspectiva psicológica.

El personaje de África

Desde un punto de vista sociológico, destacamos que nuestra protagonista pertenece a la clase obrera, algo que se refleja en sus conversaciones al principio de la novela acerca de la humildad de sus orígenes; proviene de un entorno de gente trabajadora, como ella describe. En un arranque de orgullo gallego, compara a los gallegos con la raza negra: “Somos

humildes —contesté, y me entró una especie de fervor de clase—, como los negros. Somos una raza esclava” (24). En la novela, Castro no profundiza en este aspecto y se limita a narrar el desarrollo actual de su protagonista, sin embargo, en este comentario, podemos colegir el idealismo de África. Es la voz auténtica de una joven aldeana: su entusiasmo, inexperiencia, lirismo y romanticismo, que se infieren del personaje al principio de la novela, resalta el contraste con la sociedad madrileña más radical.

Deterioro y sacrificio en el personaje de África

Hay dos episodios en los que África somatiza su estado emocional y mental, y le impide actuar de manera racional. La protagonista sufre de ataques de excitación intensa que ella describe como “una taquicardia del cerebro” (2001: 21) y, además, sufre bajadas de tensión que llegan a producirle desmayos. El acoso de Isaac, Stoneman y Piedad hacen mella en ella y comienza su deterioro emocional; se apodera de ella una sensación de ansiedad y miedo que es mucho más intensa que cualquier otro sentimiento que haya experimentado jamás. Se siente físicamente débil y empieza a temer que la acometan ataques de pánico o sofocos en espacios cerrados como el metro, por ejemplo. En este momento, un alto nivel de inseguridad, que raya en la psicosis, la incapacita incluso para coger un taxi por temor a convertirse en sospechosa, según sus propias palabras. Confiesa que su angustia resulta tan abrumadora que le impide estar en contacto con la realidad y su entorno. Es en este momento cuando África se cuestiona, por primera vez, su salud mental y se plantea la posibilidad de haber enloquecido. La protagonista subraya su estado mental cuando señala que incluso ha dejado de escribir su novela (2001: 135).

Al salir del manicomio, África comenta: “[...] y lo cierto es que ahora, con Isaac frente a mí, yo no era consciente de ningún sufrimiento, sino acaso de un trabajo hecho, cumplido, de una tarea a la que se me había convocado y que terminé con éxito, hasta el final” (2001: 249). África sufre lo que Bal denomina “el proceso de deterioro” en cuanto al ciclo narrativo. Una parte de los procesos de deterioro es el sacrificio³¹ como el que vemos en la relación

³¹ Bal comenta: “La situación inicial en una fábula será siempre un estado de deficiencia en el que uno o más actores quieren introducir cambios. El desarrollo de la fábula revela que, según ciertos modelos, el proceso de cambio implica una mejoría o un deterioro respecto de la situación inicial” (32).

entre dos actores; nos referimos al momento en el que África “absorbe” la locura de Piedad y tiene lugar un proceso de deterioro, que podemos explicar a la luz del *sacrificio*.

Paralelismo entre África y Alberto

Ambos personajes, Alberto y África, se convierten en algunos instantes del relato en personajes sinónimos o dobles, “personajes de igual contenido” (100). Los personajes más débiles, en la escala de poder en la novela, se ven utilizados y manipulados por los otros personajes. “Seguramente, de todas las personas que conocí ese año, Alberto era el que más se parecía a mí” (200), afirma África. El personaje masculino, sin embargo, encuentra la manera de cambiar la situación a su favor y seguir siendo disputado por las dos hermanas, Lucía y Piedad, que son, desde luego, los personajes femeninos más poderosos en la novela. El valor de Alberto como personaje procede de su atractivo, que él explota para vivir de las mujeres, como amante de Piedad y Lucía, y gracias a estos factores logra escapar, no sólo de la muerte, sino también de su culpabilidad en relación a la locura de la Piedad. Incluso África, que consigue tener una relación con Alberto, también termina siendo utilizada por él.

Posicionar a un personaje masculino en las escalas inferiores del poder es un recurso literario innovador que introduce Castro. Así, ingeniosamente, derrumba las normas de la doctrina de victimización literaria, típicamente femenina, mediante la introducción de un personaje masculino maltratado y sometido a un potente poder femenino. Esta regulación sexual de las víctimas en la historia concede a la novela una mirada feminista posmoderna y, al mismo tiempo, un enfoque realista notable.

Otros personajes de la novela

Isaac es uno de los personajes más meticulosamente descritos en distintas ocasiones; pensamos que esto se debe, principalmente, a su papel clave como catalizador de la acción y como oponente a la pasividad de África. En términos de Bal, Isaac es un “dador”; la clase de actores que “apoyan al sujeto en la realización de su intención, proveen el objeto o permiten que se provea” (Bal, 1993: 37); en nuestro caso el sujeto es Piedad. Podemos afirmar que Isaac es el único “dador” en esta fábula, mientras que Stoneman, Alberto, el portero de África e incluso Eleuterio, representan, en diferentes grados, los papeles de “ayudantes” para que Piedad consiga su objetivo. He ahí la marginalidad de sus papeles en comparación con el de

Isaac. Al mismo tiempo, son oponentes de África porque obstruyen su salvación³². Por lo tanto, África no cuenta con la ayuda de ningún ayudante en el relato, puesto que el papel de su familia también es prácticamente nulo³³. Otro aspecto no menos importante del personaje de Isaac es su papel de doble agente, por lo que la narradora recurre a la caracterización directa para describir a este personaje que apela a tretas contundentes para manipular la personalidad de África. Isaac es un “actor falso” según las definiciones de Bal, dado que un actor: “[...] Cuando parece lo que no es, su identidad será una mentira” (45).

Por otro lado, y pese a que Isaac está descrito como dueño de un bar, una editorial y el amo y señor de Stoneman, pronto descubrimos que su jerarquía es secundaria al lado de la de Lucía y su actitud hacia ella es de sumisión. Ejecuta los deseos de su ex mujer y se ocupa del trabajo sucio, como el encargo de matar a Alberto. En el desenlace final, en la exhibición de Piedad que marca el renacimiento de su pasado, Isaac se encuentra totalmente marginado y excluido del grupo de elite que constituyen las dos hermanas. Brillantemente, en la escena final, su posición en el espacio dentro de la narración es muy significativa; África lo encuentra en la puerta exterior de la galería y ni una sola vez dentro de sus paredes.

Stoneman es caracterizado a través de la analogía y la metonimia. El hombre de piedra, como sugiere la traducción de su nombre, esclavo de los instintos básicos, se convierte en un miembro perteneciente a la filosofía de la manada. Del mismo modo, el nombre de Piedad es totalmente irónico puesto que su significado es justo lo contrario de lo que ella representa en la historia.

Piedad roba el alma, o la vida, de África, lo que constituye un acto de pura y auténtica crueldad. La narradora caracteriza y resalta ese rasgo a través del discurso libre de Piedad, introduciendo una descripción que reúne características psicológicas y físicas de la antagonista: “El día que estuviste en mi casa—dijo, dejando escapar su risa por el hueco del diente que le faltaba— [...]” (2001: 125). Por lo tanto, el retrato de Piedad en aquel instante une características psicológicas y físicas.

³² De acuerdo con las aclaraciones que ofrece Bal, un ayudante “Sólo puede prestar una ayuda no esencial. Es normalmente concreto. Con frecuencia salta al primer plano. Suelen ser múltiples” (Bal, 1998: 38).

³³ Claro está que el papel de Alberto en la trama contra África es de mayor influencia e implicación que, por ejemplo, el de la portera del sótano de Piedad que delata a África ante los agentes de la institución mental.

Otro personaje principal es el del escritor gallego, Eleuterio Costa. África lo describe como sigue: “Su mirada era la de un hombre asustado, como si estuviera esperando la llegada de algo horrible” (2001: 46). África también ha referido previamente el estado físico en el que se encuentra Eleuterio; una persona mayor en silla de ruedas con olor a viejo recién lavado.

El diálogo

A diferencia de novelas anteriores, la tercera de Castro incluye el diálogo clásico. Una introducción interesante, teniendo en cuenta que la mayoría de la narración está en primera persona. El diálogo influye, como es bien sabido, directamente en la caracterización del personaje, proporcionando a este su propia voz. Pensamos que esta elección de la escritora es totalmente acertada, ya que dejar a personajes tan potentes como Isaac sin voz propia, haría que la historia perdiera fuerza y disminuiría su impacto en el lector.

En el libro *Momentos de Vida* (2014) de Virginia Woolf y en el epílogo, la editora Jeanne Schulkind, editora del libro *Momentos de Vida* (2014) escrito por Virginia Woolf, en el epílogo, comenta el tipo de personajes en las novelas de Woolf que dibuja con “contornos precisos” de la siguiente manera: “Tales figuras están tan incrustadas en las trivialidades del vivir cotidiano, se hallan tan identificadas con objetos y valores que, en un último análisis, son irrelevantes, o bien están tan prisioneras en su egocentrismo que son incapaces de liberarse del mundo material” (311) en contraste con el otro tipo de personaje retratado con líneas fluidas y cambiantes es posible observar una analogía clara entre este tipo de personajes y la manera de retratarlos, y el personaje de Isaac.

Los espacios en la narración

La representación no se limita a los personajes, sino que incluye también los espacios. África ofrece descripciones de los espacios principales donde ocurre la acción: la casa de Belén, la de Lucía, la editorial de Isaac y la casa de Alberto. Bal comenta: “Los espacios en los que suceden los acontecimientos reciben también unas características distintivas y se transforman en lugares específicos” (15). Destacamos la descripción de la casa de Alberto, casa habitada por hombres que recibe a África con brazos abiertos; parece una invitación atrayente, como una trampa mortal: “Aquél era un salón bastante sobrio de una vivienda pequeña situada justo encima de la calle, en el entresuelo. Las dos ventanas que daban al exterior estaban abiertas de par en par” (128). Además, la narradora comenta la ubicación de

la casa de Alberto en la calle Delicias, lo que sirve para determinar, aunque no de forma concluyente, el estatus social de Alberto.

Transferencia y contratransferencia en la relación entre África y Piedad

A continuación, explicamos la relación entre África y Piedad desde una perspectiva psicológica. Analizamos el fenómeno psicológico denominado *transferencia* con el que pretendemos elaborar nuestro análisis a dos niveles: el primero, al nivel del personaje; y el segundo, al nivel del lector-texto. La transferencia, o contratransferencia, tiene su origen en la relación analista/analizado. Es un método usado en el psicoanálisis mediante el cual el analista logra transferir la mente del paciente a un momento anterior o diferente, con el fin de borrar la alteración traumática que haya sufrido. Brooks explica: “[...] and the neurosis under treatment becomes a transference-neurosis, a present representation of the past” (9), también comenta: “The transference actualizes the past in symbolic form so that it can be repeated, replayed, worked through to another outcome” (13). Después explica el concepto de la contratransferencia en la que el analista se queda atrapado, presa del mismo mecanismo con el que ha intentado sujetar a su paciente y comienza a proyectar las impresiones de las que intentaba liberar a su paciente³⁴. Lo mismo le puede suceder al lector que se adentra en el texto y actúa como intérprete y, *por ende*, como analista.

Moi lo explica del siguiente modo: “if transference in analysis can be roughly defined as the process whereby the patient transfers earlier traumas and reactions, whether real or imaginary, on to the analyst, countertransference may be characterized as the analyst's more or less unconscious reactions to the discourse of the patient, or rather to the transference of the patient” (1999: 360). Si consideramos que Piedad actúa como paciente de África, y le “transfiere su pasado traumático”, entendemos las siguientes frases bajo una luz diferente; al preguntar a Piedad por su exposición, ella contesta: “No puedo —me dijo—, no me siento con fuerzas todavía” (Castro, 2001: 124). Podemos considerar este “todavía” una señal de que aún se encuentra en el proceso de transferencia en el que proyecta sus inquietudes en África para comenzar a cargarla con el daño que la lleva a la locura.

Piedad afirma: “Además— y sus ojos echaron chispas—, ahora tengo cosas más importantes que hacer. Es la primera vez en mi vida que me siento libre” (124). Mientras África está cada vez más involucrada en la vida que han elegido para ella los otros

³⁴ El caso más referencial es el de Freud y Dora donde muchos analistas sugieren que durante el proceso Freud se somete a una contratransferencia en la que empieza a personificar al pretendiente de Dora.

personajes, reflexiona lo siguiente: “Es curioso que el mundo entero viva por imponer su pensamiento a los demás, y que el mismo mundo de las ideas se fundamente en su difusión. La sola repetición de una idea anula toda su fuerza, la sola aceptación de una fe la vuelve malvada y perversa” (Castro, 2001: 143).

En el momento en que parece que África no volverá a implicarse con Isaac y Piedad ocurre algo, de esta forma el papel que África tiene que desempeñar no acaba aquí; el siguiente paso, aún mayor, es sustituir a Piedad como amante de Alberto. Las sugerencias y alusiones a que África y Alberto estén juntos las inicia Piedad. En un momento donde el texto no muestra ninguna inclinación amorosa de África hacia él, Piedad comenta: “Quizás todo lo que yo he pasado es necesario para que Alberto y tú os encontrarais—insistió—. No me duele, no te creas. Lo veo venir” (142). En un encuentro crítico con Isaac, éste reincide en el tema sobre su relación amorosa con Alberto, cuando no había ninguna prueba de que tal relación existiera hasta entonces: “Con respecto a tu vida amorosa, no tengo el menor interés en conocer ni los detalles ni las personas” (159).

Bergson dice acerca del concepto problemático del libre albedrío y el papel que ejerce la insinuación sobre nuestro subconsciente, siempre y cuando estemos en una situación receptiva: “Thus a suggestion received in the hypnotic state is not incorporated in the mass of conscious states, but, endowed with a life of its own, it will usurp the whole personality when its time comes” (1888: 166).

Bergson habla de la gran influencia que ejercen nuestros amigos cuando nos ofrecen un consejo. El proceso de integración por el que pasamos y que acompaña a nuestra reacción y el uso que hacemos del consejo es clave también para entender el comportamiento de África. Bergson describe cómo los sentimientos que proyectan sobre nosotros estos amigos, con tanta insistencia, se cobijan bajo la superficie de nuestro ego y allí se solidifican y forman una corteza gruesa que cubrirá hasta nuestros propios sentimientos. Dicho autor comenta: “we shall believe that we are acting freely, and it is only by looking back to the past, later on, that we shall see how much we were mistaken” (169). Bergson describe cómo nuestros propios pensamientos e ideas pasan desapercibidos y afirma: “[...] we shall see that we had ourselves shaped these ideas, ourselves lived these feelings, but that, through some strange reluctance to exercise our will, we had thrust them back into the darkest depths of our soul” (169-170).

El fenómeno que acabamos de apreciar con ayuda de las explicaciones de Bergson también tiene su raíz en la psicología freudiana. Recurrimos al artículo de Brooks quien cita a Freud en lo que consideramos una excelente descripción del sutil trabajo psicológico que los personajes efectúan sobre África para implantar en su mente la idea de enamorarse de

Alberto. En lenguaje psicológico se llama “Construction in analysis”. Brooks proporciona la siguiente interpretación:

The analyst constructs a hypothetical piece of narrative and, writes Freud, ‘communicates it to the subject of analysis so that it may work upon him; he then constructs a further piece out of the fresh material pouring in upon him, deals with it in the same way and proceeds in this alternating fashion until the end [...] ‘unless it is followed by indirect confirmations, unless the patient ...produces new memories which complete and extend the construction’. (14-15)

La diferencia entre dicha manipulación psicológica y lo que sucede con África es que los personajes no modifican ni reconstruyen el pasado de África, sino su futuro. Por lo que, cuanto más atrapada está África en su sugestión, más cierta y efectiva es la liberación de Piedad, constituye, en otras palabras, reconstruir el pasado de Piedad a través del futuro de África. Lo que inclina la interpretación del texto hacia el género fantástico, el cual Castro ha tratado en novelas anteriores.

La pasividad y el libre albedrío en el personaje de la protagonista

África comparte con Virginia, la protagonista de *La fiebre amarilla*, su incapacidad de actuar. Parece existir una dicotomía entre cómo piensa la protagonista que debe actuar y lo que acaba haciendo; no interviene según le dicta su juicio, dice África: “Sabía que lo mejor era largarme de allí, lavarme las manos de todo aquel asunto. Pero me fui quedando, tenía que salirme con la mía” (97). Otro ejemplo claro de esta dicotomía se muestra cuando África llega a la conclusión de que debe devolver el dinero a Isaac y, sin embargo, evita contactar con él con pretextos débiles. Lo mismo sucede cuando Piedad le confiesa que ha sido ella quien ha matado a Alberto; África no hace el mínimo esfuerzo para averiguar la veracidad de tal crimen. Son innumerables los momentos en los que África tiene la oportunidad de escapar de la trama diabólica, pero, para sorpresa del lector, siempre elige quedarse en la gran ciudad: “Si en ese momento hubiera cogido un autobús para irme a Galicia, todo se habría acabado, pero no lo hice. También para desaparecer del mapa hace falta valor” (Castro, 2001: 132), confiesa África.

Para esclarecer este fenómeno tan recurrente en las novelas de Castro, y predominante en el comportamiento de nuestra protagonista, recurrimos a Bergson que, en la siguiente cita, analiza la relación entre el libre albedrío, nuestra posición en el mundo y la manera en que nos percibimos a nosotros mismos, y explica:

But the moments at which we thus grasp ourselves are rare, and that is just why we are rarely free. The greater part of the time we live outside ourselves, hardly perceiving anything of ourselves but our own ghost, a colourless shadow which pure duration projects into homogeneous space. Hence our life unfolds in space rather than in time; we live for the external world rather than for ourselves; we speak rather than think; we "are acted" rather than act ourselves. To act freely is to recover possession of oneself, and to get back into pure duration. (231-232)

África no confía en nadie, intuye que los demás no son sinceros y que le ocultan algo. Aun así, nunca se enfrenta a los personajes ni intenta confirmar sus sospechas. Se limita a actuar según el papel que le van asignando; muestra falta de independencia, lo que puede ser uno de los motivos que la empujan a la trampa que le han tendido. Ella comenta: "Mi relación con Isaac era extraña. Yo misma me había distanciado de él pero en el fondo necesitaba que estuviera ahí, como una especie de hermano mayor, o de padre" (112). Con la falta de apoyo evidente de su familia, no es de extrañar que buscase amparo en Isaac.

Es digno de resaltar que, en una serie de acontecimientos, África toma decisiones que califica como propias, sin embargo, más tarde cuando se ve empujada a tomarlas duda de que fuera ella quien estuviera al mando de la situación. Una de estas decisiones la elabora durante la primera noche en la que se queda a dormir con Alberto, ella escucha una voz que le susurra que se quede. La narradora afirma que, años después, duda de si aquel susurro que la instó a quedarse fue real o un producto de su imaginación. África comenta sobre aquel momento: "Cuando la sala se llenó con la presencia de sus hermanos me di cuenta de que no quería irme de allí, que dejar a Alberto en aquel momento era renunciar a una parte de la historia que me había ganado a pulso saber y que Alberto callaba" (171).

Bergson explica cómo contextualizar el libre albedrío y evaluarlo si proyectamos una mirada retrospectiva: "We should see that, if our action was pronounced by us to be free, it is because the relation of this action to the state from which it issued could not be expressed by a law, this psychic state being unique of its kind and unable ever to occur again" (1888: 239).

Parece como si el personaje de África tuviese conciencia propia, independiente de la de su creadora y, cada vez que esta última prepara las circunstancias de su salvación o desaparición del relato, África vuelve a contradecir estos planes y encuentra un hueco para entrar y continuar formando parte de la historia. La contradicción en el comportamiento del personaje, su conflicto interior, se refleja en sus acciones creando la sensación de que se engaña a sí misma y se ve obligada a justificarse ante ella o ante el lector. En la misma escena, en casa de Alberto, éste guía a África hasta la puerta de la calle y ella narra: "En ese

momento me resistí a ser conducida suavemente por aquella mano. Había llegado hasta allí guiada por mis propios pasos y me iría en el momento que pensara que era el mejor” (172). La insaciable curiosidad de África, en total contradicción con su actitud inicial de reticencia de dejar su pueblo y su ansia de formar parte en la historia a la que ha sido invitada son el motor principal de sus actos como personaje. África dice: “Todo aquello me daba la seguridad del observador y satisfacía de un modo increíble mi curiosidad” (175).

Si continuamos con la supuesta teoría de que el personaje de África tiene voluntad propia, independiente de su creadora, podemos también incluir bajo esta noción algún aspecto del comportamiento de África en cuanto a cómo describe las acciones y personalidades de otros personajes, como es en el siguiente caso con Alberto. El lector, que depende de la narración de la protagonista, África, personaje focalizador, se deja convencer de la pureza y honestidad de Alberto según las afirmaciones de África que declara que a Alberto no le hacía falta el dinero que pedía a Lucía. Después de retratar a Alberto como un personaje soñador y romántico y pasar la noche con él, África vuelve a confirmar lo que antes pensaba de él: es un vampiro y un impostor. Pone en duda su amor hacia Piedad y, con ello, su integridad como personaje. Aunque Alberto expone su punto de vista, la impresión final que deja, y el veredicto sobre su grado de culpa en la locura de Piedad los produce África, que parece vacilar entre dos extremos para, finalmente, llegar a no poder decidirse por ninguno. Acepta, por lo tanto, una versión en la que a Alberto no se le culpa de todo, pero tampoco es un completo inocente. Pensamos que el efecto de este tratamiento literario que ofrece Castro es situar a su lector en un estado similar de incertidumbre igual al de su protagonista. Hemos tomado como ejemplo aquí a Alberto, sin embargo, las historias de Piedad o Isaac no resultan menos problemáticas en este sentido.

Por otro lado, Piedad siente la necesidad de destruir a África, Castro lo denomina en su entrevista “una limpieza”³⁵. Pero la aceptación del deseo destructivo por parte de África puede hallar su explicación en el fenómeno psicológico denominado “la pulsión de muerte” que es heredada y queda grabada en nuestras células, como afirma Freud: ansiamos nuestra propia destrucción y anulación. Citamos a Moi en su descripción perfecta del caso en la que resalta el contraste entre Eros y Tánatos y, al mismo tiempo, su origen en el narcisismo:

³⁵ También Castro habla en *El Cultural* sobre el mismo asunto explicando la dinámica principal de la novela: “Es el antes y el después de reconocerse en los otros. Es la disolución del yo, la destrucción que proviene de la comprensión. Comprenderlo todo es el suicidio. El arte busca la comprensión total, la belleza, y para eso también hay que comprender el mal” (Castro: 2001).

Where Eros seeks harmony and union, the death drive produces dissonance, disintegration, and fragmentation. The ferocious aggression of the death drive is responsible for our most murderous desires... If the death drives belong to the very earliest stages of primary narcissism, the life drives and the pleasure principle are products of primary narcissism as well. In this way, the life drives do not oppose the death drives, but rather work on their behalf: the collaboration of Eros is required if the organism is to find its proper bath towards the end. (1999: 434)

Según la explicación de Moi, buscamos un doble que pueda absorber nuestra pulsión de muerte según la teoría de dobles creada originalmente por Platón, articulado por Aristófanes y finalmente desarrollada por Freud; buscamos una víctima.

Luisa Castro afirma en su entrevista en el periódico *ABC* (2001) con Rosa Valdelomar: “Es importante que el caos en el que cae África sea lo que le permite renacer a Piedad. Es como si una parte de nosotros, nuestra parte oscura, fuera necesaria para que el otro polo emerja” (Valdelomar, 2001). Después de haber estado en el hospital diez años, y tras ver el nuevo trabajo de Piedad y a su autora, completamente limpia de su pasado, renacida, África reflexiona:

Ella salió de todo aquello al tiempo que yo me fui hundiendo, y lo cierto es que ahora, con Isaac frente a mí, yo no era consciente de ningún sufrimiento, sino acaso de un trabajo hecho, cumplido, de una tarea a la que se me había convocado y que terminé con éxito, hasta el final. Para eso, quizás, me llamó desde la radio. Por eso yo vine a Madrid (249).

Kristeva en su artículo “On the melancholic imaginary” incluido en el libro citado antes *Discourse in Psychoanalysis and Literature* (2014) habla acerca de la relación entre el afecto y el propósito de su representación en la literatura. Señala cómo la lengua o la literatura en su conjunto se convierten en el vehículo de la revelación del sufrimiento. Por último, lo vincula a sus impulsos originales y motivos inconscientes: “The affect is not conveyed by language or, more precisely, when referred to by language, the affect is not bound to it as is the idea, and on the notion that suffering could be turned into a “sensual pleasure” [...] The verbalization of affects (unconscious or not) does have the same economy as that of ideas (unconscious or not)” (2014: 115-116). Kristeva incluso llega a la conclusión de que el sufrimiento podría interpretarse como libertad o capricho. Posteriormente describe el importante papel de la violencia contra el ego en el proceso de la creación del sujeto.

El espacio mimético en la obra

Castro dibuja un retrato realista de Madrid refiriéndose por el nombre a sus calles y barrios conocidos. Por lo tanto, los elementos³⁶ de su narración muestran un aspecto verosímil, exceptuando el pueblo natal de África, del que no ofrece descripción alguna y que, además, es un lugar ficticio. Alberto vive en Acacias y África se pierde por el Retiro. En un relato donde el núcleo narrativo se basa en el realismo mágico y lo sobrenatural, referirse a las calles y zonas reales de Madrid dota a la historia de verosimilitud y realismo. A diferencia del pueblo de donde procede la protagonista que es imaginario, todos los lugares mencionados de Madrid son reales.

Hacia el final de la historia, Castro opta por desalojar a su protagonista, haciéndola pasar sus últimos días antes de ingresar en el manicomio en un espacio abierto como es el Retiro; Bal comenta: “Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro” (54). Vemos pues, cómo Castro priva a la protagonista de su último recurso de seguridad y cuando África intenta igualar esta deficiencia refugiándose en el sótano donde vivía Piedad, acontece su decadencia total y es arrestada por los enfermeros del manicomio.

De manera brillante a la vez que eficaz, Encinar explica el significado de los elementos espaciales en la novela empezando por Madrid, que la autora afirma, se puede considerar uno de los personajes en la obra. Encinar narra cómo Madrid atrae a África, la invita, la abre los brazos para luego derrotarla y echarla. El movimiento de África dentro ella sigue el mismo camino, primero se instala en uno de los barrios periféricos, Manoteras, luego se muda a una zona céntrica, y intenta echar raíces en la calle Zurbano, pese a su suerte es aquí donde se adentra en su estado de crisis, Encinar dice sobre el comportamiento de Madrid que: “acaba vencedora pues, a pesar de mostrarse generosa y esperanzadora al principio, termina por expulsarla del útero confortable y le hace deambular sin rumbo fijo por zonas urbanas diversas y ajenas —la casa del paseo de Delicias, el parque del Retiro, el barrio de Chamberí— que acaban con su confinamiento” (159).

El posmodernismo en la novela

A continuación analizamos algunas de los rasgos posmodernos de la novela. La vida posmoderna es excéntrica en muchos aspectos y eso se refleja en los patrones de lógica y coherencia que gobiernan la forma de pensar de sus sujetos. Una de las principales ideas que

³⁶ Según la definición de Mieke Bal a la que hemos referido en la introducción.

podemos extraer de la novela es que las reglas impuestas por la sociedad están cambiando hacia un escenario donde todo es posible. Jason Lee en su libro *The Psychology of Screenwriting: Theory and Practice* (2013), en el capítulo “The psychology of self/limit”, y en el párrafo en el que cita a Chris Jenks, habla de un mundo sin límites ni fronteras donde la única posibilidad de hallar una estructura coherente dentro de él es a través de los excesos o mediante la destrucción total de este mundo para reconstruirlo:

Transgression has become a modern, post-God initiative, a searching for limits to break, an eroticism that goes beyond the limits of sexuality. God becomes the overcoming of God, limit becomes the transgression of limit. [...] It is in these sever situations when we discover what makes us human. The limit, the boundary, defines us, and once the limits have been exceeded, this structures our world. (Lee, 2013: 83-84)

En el curso de la novela, hay una suposición, una teoría dirigida por los personajes principales que concluye que no hay separación real entre una persona y otra, y que todos somos un mismo ser descendente y ascendente, procedentes, con mayor o menor fuerza, de un único centro.

El borroso sentido de la solemnidad del sujeto o del individuo dentro de la sociedad³⁷, la prueba contundente de la insuficiencia de las herramientas cognitivas para desarrollar nuestra experiencia humana en el mundo y la jerarquía que establecemos como individuos que nos ha dotado para definirlo o defenderlo son las reflexiones filosóficas a las invita el texto. Si, según Derrida, no hay entendimiento de un significante sin la relación basada en la diferencia con otro, si esta diferencia no presenta un asentamiento estable en la realidad y si el movimiento cambiante de esta diferencia sigue sin fin, pasando de un punto a otro, entonces términos como “uno mismo” y “los demás” son despejados. Por otro lado, el reflejo de unas personas en otras amplía una serie de técnicas de definición a través de la semejanza con el otro, que supone una diferencia con un tercero. Se trata de la identidad humana en crisis. Piedad está retratada como una persona con un nivel alto de subjetividad: “Pero para Piedad ésta era su única dimensión. Cuando se movía en un campo objetivo se desilusionaba” (2001: 141). Este miedo al abandono del sujeto al objeto, la supuesta superioridad del sujeto

³⁷ Schulkind describe a la perfección este concepto del ser en su relación interactiva con el entorno, y el existir del mundo: “De la misma manera que los límites exteriores de la personalidad son borrosos e inestables, debido a la capacidad de respuesta del yo ante las fuerzas del momento presente, los límites del yo interior son asimismo vagos y en ciertos momentos inexistentes. Para Virginia Woolf, cuando el yo se funde con la realidad, todos los límites referentes al mundo físico dejan de existir” (Schulkind, 2014: 309).

sobre el objeto y el miedo logocéntrico que esta produce, dan paso al delirio y la separación de la realidad. Encinar presta el término «sujeto nómada» de Rosi Braidotti, donde las diferencias basadas en la clase, la raza, la etnia, el género y la edad, entre otros, interactúan para constituir la subjetividad. Basándose en este concepto, Ecinar concluye:

El viaje desde Armor a Madrid debe ser considerado ante todo un proceso de transformación de África. Su originario modo de ser se ve sometido a una serie de nuevas experiencias, personales y literarias. El encuentro con individuos insólitos, pobladores del medio cultural donde cree que debe sumergirse, sus pretensiones y sugerencias ponen a constante prueba las decisiones de ésta y se comienza a observar una progresiva y vertiginosa deconstrucción de su identidad, típica del nomadismo (Braidotti, 48). (158)

Piedad ha enloquecido, principalmente, debido a su ruptura con Alberto, además ha pasado diez años de su vida en un manicomio. Algunos rasgos de su comportamiento son comparables con los síntomas del Trastorno de Personalidad Limite TPL (“Borderline personality disorder”): un trastorno mental descrito como icónico de la vida en la sociedad posmoderna. Los sentimientos de Piedad siempre oscilan entre la idealización y la devaluación, la adoración y el odio (a resultas de lo cual, establece relaciones interpersonales inestables). En una misma escena, Piedad profiere frases totalmente contradictorias. Primero confiesa a África: “No estaba segura de poder con Madrid. Todos estos días he vivido en compañía de tu libro. Me has dado fuerzas para seguir” (141). Y unos momentos después, no sólo África pierde este papel de salvadora, sino que además es acusada de falsedad: “No sé cómo la gente como tú puede escribir poemas. Eres cruel” (146).

Otro síntoma es el miedo extremo al abandono y la separación, algo patente en el comportamiento de Piedad tras el abandono de Alberto³⁸. También es típico de esta enfermedad padecer pensamientos paranoides, como cuando Piedad se aferra a la idea de haber matado a Alberto, sentimientos extremos, la excentricidad y cambios de humor repentinos³⁹, además de las muestras de agresividad⁴⁰. Asumir la personalidad de otra persona es también uno de los síntomas de dicho trastorno. África resume la conducta de Piedad de

³⁸ Julia Kristeva dice en su artículo: “An unemployed worker is, admittedly, less suicidal than a jilted woman [...]” (Kristeva, 1987: 105).

³⁹ Sobre los cambios de humor de Piedad: “La rabia había desaparecido de su cara de modo instantáneo” (Castro, 2001: 146).

⁴⁰ África confiesa al lector: “Por un momento tuve miedo de ser agredida” (146).

forma concisa: “Primero me había seducido, luego me había mentido, después me había acercado a Alberto y ahora me maldecía y me denigraba con una cólera que jamás había visto encarnada en nadie” (147). Sin embargo, lejos de confirmar un diagnóstico y lanzar a un personaje literario sobre un diván para psicoanalizarlo, lo que nos interesa aquí es relacionar los trastornos de la enfermedad de Piedad, sean estos de TLP o de cualquier otra enfermedad mental, con los aspectos de la vida en la posmodernidad. El TLP está descrito como la enfermedad de nuestros tiempos, donde el individualismo, el aislamiento, la depresión y la ira, sea ésta contenida o mostrada, caracterizan la vida de sus individuos.

Por otro lado, podemos relacionar las personalidades de Piedad y África con patrones psicológicos menos trastornados. Para ello recurrimos a Kristeva. Piedad intenta matar a su ex amante Alberto por su traición, algo que también África piensa haber hecho hacia el final de la novela. Kristeva en su artículo describe la forma de actuar del depresivo hacia la pérdida de alguien o algo querido, que da lugar a un tipo de relación nueva con el objeto o la persona perdida, que oscila entre el amor y el odio. Amor que, por una parte, surge por el afán de poseer al otro; odio que, aparece más tarde, por perder a esa persona; y, finalmente, llega el odio a uno mismo por haber amado y por haber perdido lo que había amado. Kristeva lo justifica a través de la relación entre el amor y el ego: “Such a logic presupposes, it is speculated, a sever superego and an entire complex dialectic of idealization and devalorization, both of oneself and the other; the set of these mechanisms being based upon the mechanism of *identification*⁴¹” (2014: 106).

La esquizofrenia posmoderna

Al introducir el libro del escritor Eleuterio en la novela, pensamos que Castro ofrece una explicación a la premisa de la novela que consiste en la relación entre los dos opuestos o, tal vez, complementarios: África y Piedad. Además de arrojar luz sobre la trama sirviendo de historia espejo, o *Mise en abyme*, la teoría que expone el libro representa el núcleo postmodernista de la tercera novela de Castro. El libro se titula: “*Las caras de Dios. Trastornos de la imaginación*” (Castro, 2001: 156).

En el citado libro se expone la teoría que constata que los seres humanos son el resultado de la esquizofrenia de Dios. En la interpretación del libro, las diferentes caras de Dios representan las diferentes facetas de un dios único que se manifiesta y se transforma en la multitud mediante una explosión y desfragmentación indefinida. De un solo habitante, un

⁴¹ La cursiva pertenece al texto.

alma única y un cuerpo único la humanidad nace y se multiplica. La narradora dice: “Un solo habitante con infinitas manifestaciones de su ser, con diversas personalidades” (2001: 53). El libro de Eleuterio está descrito en la novela como “revolucionario” y es a menudo celebrado como un emblema intelectual y de elite. Habiendo sido censurado en los años de la dictadura, la libertad adquirida después de Franco le permite ocupar su merecido sitio.

Partiendo de esta premisa mencionada que proclama el estado esquizofrénico de la humanidad posmoderna, nos hacemos eco de las interesantes declaraciones en *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad* (2004) de Alberto Ruiz de Samaniego. En el capítulo “Esquizofrenia y pérdida de realidad”, Samaniego señala:

Es el triunfo del mundo de los simulacros, símbolos ya sin función referencial o, en todo caso, autorreferenciales. Una operación semiótica sin precedentes, donde los significados y referentes han quedado abolidos en beneficio de un juego sin freno de significantes. La única lógica que los somete ahora es la de la industria del espectáculo, como un inmenso *formateado* de las conciencias que precede y determina toda realidad. (62)⁴²

La protagonista y el proceso de transformarse en el otro personaje constituyen una representación extrema o, tal vez, una reflexión excéntrica de la ciudadanía postmoderna. Siguiendo la definición de Samaniego, la protagonista se convierte en espectáculo, la escena de su vida se vuelve un escenario donde los otros personajes podrían pasar y actuar. Es más, la degradación y la anulación gradual de su individuo representan una maniobra en la que todos los personajes participan en diferentes grados. En un momento dado, ella se convierte en una espectadora, en un caso de teatralidad extrema, de su propia vida. El significante pierde relación con el significado, esta interrupción tiene como resultado la pérdida de reacción y de iniciativa, tanto emocional, como moralmente. La excentricidad de los sucesos en la historia de África es comparable con los efectos producidos por los avances tecnológicos, la expansión urbana, la indagación de los medios de comunicación en la vida privada del individuo y la soledad extrema en que vive sumida la ciudadanía posmoderna.

⁴² Basándose en un argumento similar, Manuel Alberca comenta acerca de la relación entre la autoficción y el posmodernismo, el autor considera: “la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro. [...] En este contexto, la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio. P.403-408 de 4225.

La indiferencia con la que la protagonista afronta su destino, el sentimiento de “pasotismo” y la incapacidad de efectuar otro papel contrario al de víctima, confirman lo que Samaniego diagnostica como un “estado de autismo social”. En su explicación encontramos correspondencias entre la situación de nuestra protagonista y el ciudadano posmoderno, como por ejemplo: su indiferencia hacia las escenas de violencia que nos transmiten los medios de comunicación a diario.

Como la mente de los autistas, la máquina reproductora proyecta y visualiza lo percibido, hace una simulación en su mente, es decir: imagina. Este tipo de procesos de simulación no resulta tan ventajoso cuando tiene que poner en práctica otros tipos de pensamiento: simbólico, conceptual o abstracto. Los factores visuales y especiales se hallan así híper desarrollados, mientras se vuelven mucho más problemáticas las partes abstractas y secuenciales. (Samaniego, 2004: 66)

Samaniego se debate entre la falta de represión moral o lógica y la incapacidad de aplicar una evaluación lógico-verbal sobre las escenas violentas que percibimos a diario. Habla también de una falta de respuesta emocional o estética y, finalmente, de una “pérdida de la represión”, lo que resulta en unas reacciones de frialdad hacia lo visto. Samaniego sostiene: “Por ello mismo, las imágenes, aun las más crueles o dolorosas, emergen fundamentalmente por su viveza, por su fuerza visual, sin ninguna represión moral aparente. Esta ausencia de emoción impide penetrar comprensivamente en los motivos de los actores y los acontecimientos implicados en cada escena” (66). Esa insensibilidad o entumecimiento emocional del espectador ante la pantalla es comparable a la reacción de África ante su accidente, por un lado, y la manera en la que Castro ha elegido narrar la escena por otro.

Ecos literarios en la novela

A continuación comentamos la influencia de otras obras literarias en el texto y con eso pretendemos analizar algunos de los temas fundamentales: las metáforas y metonimias en la novela. Empezamos explicando el deterioro físico, y el estado de decadencia y el diente roto con el que sale África de la casa de Alberto. Si suponemos que aquel deterioro físico refleja el sufrimiento espiritual y el conflicto psicológico que había sufrido Piedad, podemos relacionarlo con la trama del famoso *El Retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde⁴³.

⁴³ En su entrevista con *El cultural* que citamos más arriba, Luisa Castro enumera a Wilde entre sus referentes literarios. Además, Juan Herrero Cecilia en su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” publicada en la revista *Cédille*, revista de estudios

Wilde escribe: “Pero la extraña expresión que Dorian Gray había advertido en el rostro del retrato permaneció allí, más intensa si cabe. La vibrante y ardiente luz del sol le mostró unas crueles arrugas en torno a la boca con la misma claridad que si se hubiera contemplado en un espejo después de haber hecho algo abominable” (302). África es el retrato en el que se refleja físicamente la destrucción mental y espiritual que padeció Piedad; citando a Wilde: “¿Había, pues, alguna sutil afinidad entre los átomos químicos que adquirirían forma y color sobre el lienzo y el alma que habitaba en él?” (Wilde, 319). Mientras Piedad se libra de aquel daño, África se hunde más en él, igual que el retrato de Gray.

En otro nivel, la sensación o la impresión del lector al final de la lectura de la novela, con África saliendo del hospital después de haber perdido diez años de su vida en un manicomio, es parecida a la sensación o impresión producida por el género de la tragedia. La incapacidad de la protagonista de decidir sobre su destino, además de su sumisión a este destino truculento, que ella tilda de “carnicería”, se presenta sin sentido y paraliza a su voluntad, es, hasta cierto punto, lo que se puede sentir en el relato de Cortázar. Santos Sanz Villanueva comenta en su artículo sobre la novela publicada en 2001 en *El cultural* en la que postula: “Este precio se paga por una especie de fatalismo que aproxima la novela al desarrollo de la tragedia clásica” (Villanueva). Igual que le sucede al héroe en el cuento de Julio Cortázar, también en la novela de Castro, la barbarie y la ceguera del destino confieren mayor dramatismo a causa de su destino ineludible.

De un modo similar comparamos la novela con la de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, que al fin y cabo es la historia de dos personajes, la señora Dalloway y Septimus Warren Smith. Ambos parecen ser a fines del espectro de la vida social londinense y acaban conectándose o uniéndose a través de su conciencia, como explica Schulkind:

La señora Dalloway, tan definida y decidida en la superficie, se convierte en una conciencia que trasciende todos los límites temporales y físicos, fundiéndose, a través de su imaginación, a través de su intuitiva identificación con Septimus Warren Smith, con la conciencia impersonal y universal que se encuentra detrás de todos aquellos personajes de la novela que no están irrevocablemente separados de la realidad. (310)

franceses. (15-48), hace referencia al mito del doble en la literatura y dedica una sección para hablar del tratamiento literario que ha recibido el tema por varios escritores celebres: Herrero comenta: “En efecto, siguiendo la línea abierta por Hoffmann, toda una serie de escritores como Poe, Gautier, Nerval, Dostoievski, Maupassant, Henri James, Stevenson, Wilde, Kafka, Virginia Woolf, Borges, Cortázar, José María Merino etc., van a reformular desde nuevas perspectivas la problemática de la misteriosa identidad del ser humano ofreciendo a los lectores nuevas historias de ficción que ponen en escena la inquietante figura del doble” (23).

La filosofía de esta unión, “que sólo algunos podemos percibir y vivir”, según Woolf y Schulkind, y que permite tal conexión con un todo trascendente, nos recuerda la teoría del libro de Eleuterio, y a su vez permite que nazca una novela de doble o de personajes que pueden acceder a y compartir una misma conciencia. Schulkind explica: “La señora Dalloway se convierte —en ese momento— en parte de la conciencia impersonal que se expresa mediante intrincadas formas entrelazadas, construidas con ritmos, símbolos, imágenes y frases, formas que, deliberadamente, infringen las leyes de probabilidad que rigen el mundo infinito y material” (315). De aquí hemos referido estas experiencias vividas por África y Piedad al terreno del fantástico; por transgredir las normas establecidas de lo probado y aprobado. Ya que sólo se acepta en la medida de lo extraordinario que tamaña conexión entre dos seres humanos ocurriese como si fueran datos de dos ordenadores intercambiando data inalámbicamente.

El secreto de la lejí y otras novelas posteriores de Castro

A continuación comparamos aspectos de la novela con novelas posteriores de la escritora. En particular, nos interesa comparar la relación amorosa entre África y Alberto y la relación amorosa entre Julia y Gaspar protagonistas estos últimos de *La segunda mujer* (2006), donde encontramos episodios que se repiten y escenas paralelas. En *La segunda mujer* la protagonista mantiene con su pareja una relación desequilibrada, tanto por la edad y la clase social, como por las diferentes experiencias vitales vividas anteriormente. Aunque la similitud entre Alberto y Gaspar no es obvia al principio, algunos aspectos de la historia de amor y la manera en que Alberto trata a África nos recuerdan bastante a la otra relación. Un ejemplo es el siguiente: después de una discusión en la que África cuestiona la forma de abastecerse económicamente de Alberto, éste deja de hablarle. Mientras su silencio, desprecio y agresividad pasiva se agrandan, en un comportamiento similar al de Gaspar en la otra novela, el amor de África, igual que Julia, crece. Desde el principio África describe su papel en la relación como el de una novata, sin iniciativa y como receptora, que obedece el plan que Alberto ha impuesto, lo que describe, hasta cierto punto, los inicios del amor entre Julia y Gaspar. La mujer traicionada por su inexperiencia e ingenuidad, donde los novios parecen padres postizos y que pronto se aburren del papel que les asignan las protagonistas, demostrando una fealdad y crueldad que éstas no poseían, ponen de relieve un patrón

aparente en estas dos novelas y por eso nos gustaría tenerlas en cuenta como uno de los modelos de pareja característico en la escritura de Castro⁴⁴.

Castro introduce en esta tercera novela detalles autobiográficos, hecho que se convierte en icónico dentro de su escritura. Los abuelos paternos de África se apellidan Legazpi, como es el caso con la protagonista de la novela anterior, y como confirmará su próxima novela autobiográfica, *Viajes con mi padre* (2003). El origen de África, que es un pueblo costero gallego, coincide con el de las heroínas de las novelas de Castro. Otro hecho que coincide con sus otras obras es el de poseer una única hermana. También Armor, el pueblo de África nos recuerda los pueblos creados por la escritora en las dos novelas anteriores y posteriores, África dice: “Es un pueblo que no conoce nadie, no viene en los mapas, en la carretera no hay indicadores” (2001: 70). A partir de estos detalles, que conectan las tres primeras novelas escritas por Castro con la última, *El secreto de la lejíja* parece tener una trama ficticia con muchos personajes creados *ex profeso* para la narración de esta novela en particular.

Igual que en otras narraciones, Castro demuestra su fascinación por las líneas difusas entre los polos opuestos. En su tercera novela introduce un episodio que alude a este tema cuando el personaje de Piedad cuenta a la protagonista que había matado a Alberto; el texto se impregna en este sentido al describir las impresiones de África: “Después de mi atoramiento primero, consideré que todo era una patraña, una locura urdida por una mente estafalaria [...]” (100). La narradora, ya adulta, describe las ilusiones que tenía la narradora joven diciendo: “[...] una obra luminosa y redentora que dejaría muy claro las diferencias que había entre el bien y el mal, entre una pobre loca y una artista” (101). Pero al fin y al cabo no es tan fácil separar ambas cosas, verdad y mentira, cordura y locura.

⁴⁴ Coincide con esta interpretación la opinión de Encinar que ofrece un retrato de la relación entre África y Alberto que coincide con el que ofreceremos en la interpretación de la relación entre Julia y Gaspar en *La segunda mujer*, hablando sobre África, dice Encinar: “Paulatinamente, pierde el control sobre su propia consecuencia y se mete en una espiral de absoluta dependencia y dominación de Alberto (enamoramiento). Se vuelve a observar una situación de amor ideal –alejada ahora de Isaac— donde ella considera al otro un sustituto de su propia agencia, acepta su voluntad y su deseo como propios. Puede hablarse de una «perversión de la identificación, una deformación del amor identificador que se convierte en sumisión» (Benjamin, 154). África pierde todos los parámetros de su conducta y se somete de forma incondicional porque ahora a ese otro ser humano que representa todo lo que no es” (154).

5. *Viajes con mi padre*

Luisa⁴⁵, madre de dos hijos, regresa a su residencia familiar en Foz, tras su divorcio, y decide escribir una novela sobre los años vividos en el hogar de sus padres. Por nuestro pacto como lectores nos convertimos en personajes como aquellos veraneantes que solían agruparse en el comedor de su casa después de la cena, venidos de un mundo distinto, ansiosos por entretenerse y escuchar una historia en días de lluvia. En esta narración, Luisa nos cuenta un relato mientras nos esconde otro, tal vez porque resulte de menor interés. Lo hace sin remordimientos, y así nos lo declara, porque ella está al tanto de la intensa curiosidad que sentimos por saber más. Transforma la escena de la vida cotidiana de su familia en una aventura épica repleta de acciones, de múltiples capas psicológicas, de representación histórica, conflictos y lucha de clases; además de sus pesadillas y heridas personales. El resultado es un festín de temas y sucesos, y a veces una historia sobre los traumas causados por la crueldad y el sufrimiento; aun así, siempre manteniendo el parecido con nuestra propia existencia, al tiempo que preserva su identidad única y particular.

Luisa Castro se obstina en afirmar la ficcionalidad de su novela negando, por lo tanto, su esencia autobiográfica. Sin embargo, confiesa que su fuente de inspiración son sus experiencias vitales. De este modo, cualquier proyección entre la vida de Luisa y la obra, sujeto de nuestro estudio, es un reto para el análisis. Nuestra misión se torna compleja cuando la autora incluye datos autobiográficos en la vida de su protagonista, Luisa, quien vuelve a su casa después de su separación y, de allí, regresa a su pasado examinando sus detalles a partir de aquel viaje en el que se embarcó con su padre a los quince años.

Argumento

Por orden cronológico, la historia comienza cuando un matrimonio, residente en una localidad costera lucense, formado por un marinero y una ama de casa (Paco y Rosa), tienen una segunda hija... tal vez un bebé no deseado. Luisa, nombre que la pareja le pondrá a la pequeña, será la que nos narre su vida y la de su familia. La tía Lola, que trabaja en Madrid en la casa de los condes de Xove, invita a la condesa al humilde domicilio de su hermana en Foz, donde la condesa sostiene a la recién nacida en brazos unos minutos. Este incidente marcará la vida de Luisa durante largos años.

⁴⁵ A lo largo del análisis usamos el nombre de Luisa para referirnos a la narradora autodiegética, mientras que se usa Luisa Castro o Castro para referirse a la autora de la novela.

Al principio, la familia de Luisa reside en la casa de su abuela paterna. Después, alquilan una vivienda a la que llaman la pocilga y, posteriormente, adquieren la suya propia, la casa barata. Rosa consigue su primer trabajo en la fábrica Alúmina Aluminio, mientras que Paco continúa como cocinero en un barco. El matrimonio pasa por rachas buenas y malas, en las que él no gana lo suficiente, y ella obra milagros con el fin de ahorrar para el futuro de sus hijas. Más tarde, Rosa es despedida a causa de una disputa con la Unión General de Trabajadores (UGT), así que empieza a alquilar la casa a veraneantes durante los meses de agosto. En esta época, Luisa, ya en edad adolescente, gana su primer premio literario, motivo por el que se embarca en un gran viaje al lado de su padre, hacia Alcázar de San Juan, para recibir el galardón.

A los quince años y después de meses de fiebre, Luisa acude a Santiago para preguntar a un amigo de la infancia, Gregorio, sobre un dato que encontró en un registro sobre su familia. Gregorio se convierte en su primer amor. Mientras tanto, en el pueblo, se instala Amanda, cuyo verdadero nombre es Fabiola, la hija perdida de don Severo, el único miembro de clase alta de la localidad. Amanda, que escapó de la escuela privada en la que la ingresó su padre, trabajaba de prostituta en Madrid y, tras la muerte de este y su desheredación, ejercerá su oficio en Foz. Gregorio se acuesta con ella, lo que ocasiona su ruptura con Luisa.

La joven se muda con su madre y hermana a Compostela, donde alquilan una casa, y las dos chicas empiezan a estudiar en la universidad. La noche de la ruptura con Gregorio, Luisa regresa borracha, se mete en la cama de su madre y vomita sobre su cara. Al día siguiente, Rosa le pide que abandone la casa. En este intervalo, Luisa emprende otros viajes; nos habla de su abuela materna, de su bisabuela paterna, de la vida cotidiana bajo el seno de su madre, así como de los miedos y aspiraciones de esta, y de personajes pasajeros que dejan una huella imborrable en su memoria.

Con el transcurso de los años, el padre se jubila y Luisa vuelve con sus hijos, después de su separación, para estar en Foz durante una temporada y efectuar su traslado a Santiago.

Hija adoptada

Luisa no se siente hija de sus padres, y comienza su novela con esta obsesión que la acompaña, a lo largo de todo el relato, hasta el momento de su adolescencia. A continuación, abordamos esta cuestión desde un aspecto psicoanalítico.

Freud se refiere al tema, de manera directa, en sus trabajos sobre “Family Romances”, publicados en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume IX (1906-1908)*, y analiza los motivos que instan al bebé a reemplazar a sus padres

por otros o a concebir la teoría de su propia adaptación. Luisa nos cuenta desde las primeras páginas que, antes de concebirla, su madre había pedido que le dieran pastillas para no tener más hijos, pero se las negaron, y luego nació Luisa (12). Más adelante nos cuenta Luisa que su madre decía abiertamente que no había nacido para ser madre (12). A continuación, citamos el momento de clímax cuando la condesa de Xova sostiene a Julia en brazos: “[...] pero si me apuran sí que recuerdo el momento en que la condesa me cogió en sus brazos y dijo: ‘Qué niña más bonita’. Eso es algo que no se olvida” (67).

Freud afirma que, como resultado del crecimiento intelectual, el niño acaba descubriendo la clase social a la que pertenecen sus padres. Al tratar a otros progenitores, los compara con los suyos y, de esa manera, adquiere el derecho a dudar de la calidad, incomparable y única, que había atribuido a estos. Pequeños sucesos en la vida del niño le hacen sentir insatisfecho y le provocan que comience a criticar a sus padres, apoyado por el conocimiento que ha adquirido de otros mejor situados (Freud, 1909: 237).

Encontramos que el diagnóstico de Freud es casi idéntico a la situación de Luisa, ya que las dificultades y la inestabilidad económica de su familia puede que la hayan empujado a buscar y observar una vida mejor y, de ahí, empiece a obsesionarse con el tema de no pertenecer a su familia o de ser adoptada. Freud también sugiere que los instantes en los que el niño no se siente querido, o cuando es castigado sin justicia, pueden impulsarle a imaginarse con otra familia. El autor comenta: “He will make use in this connection of any opportune coincidences from his actual experience, such as his becoming acquainted with the Lord of the Manor or some landed proprietor if he lives in the country or with some member of the aristocracy if he lives in town” (237-238). Esto explica, a la perfección, la posición de la protagonista y su obsesión por el incidente con la condesa.

Freud nos confirma que todo este drama creativo es la expresión del amor del niño por sus padres. Alega que estos progenitores, nuevos y aristocráticos, están equipados con los atributos que se derivan enteramente de recuerdos reales del auténtico y humilde pariente biológico, por lo que, en realidad, el niño no desea deshacerse de sus padres, sino que los exalta. Concluye, además, que el esfuerzo de reemplazar al padre real por uno superior es solo una expresión del deseo del niño de regresar a aquellos días felices del pasado, cuando su padre le parecía el más noble y más fuerte de los hombres, y su madre la querida y más bella de las mujeres (240-241). Lo que resulta pertinente para nuestra novela, puesto que Luisa no cesa de repetir lo mucho que quiere a sus padres, al tiempo que está convencida de la veracidad de su adopción. Así, Luisa dice: “[...] y fui aprendiendo a querer a mi madre con

locura, más de lo que nadie se pueda imaginar, como sólo se puede querer a una madre que no te pertenece y a la que no perteneces” (69)⁴⁶.

La madre

Optamos por empezar nuestro análisis hablando sobre la madre de Luisa. Para abordar este tema, primero trataremos el concepto de la maternidad en general, estudiándolo desde puntos de partida feministas; desde su relación con la sociedad y los cambios que sufrió el papel de la mujer como madre, después de su incorporación al ámbito laboral a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Luego, estudiamos el papel materno en su relación con el paterno desde puntos de vista filosóficos occidentales.

Para explicar el surgimiento de la familia como núcleo de la sociedad, recurrimos a Nancy Chodorow, quien en su libro *Reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender* (1999) se refiere a esta adquirida posición elevada de la familia y afirma que el hogar se ha convertido en un reino exclusivo para los padres-hijos, mientras que el cuidado del bebé y de los niños se convirtió en el dominio, casi único, de las madres biológicas. Como consecuencia de ello, las mujeres que eran madres se veían cada vez más aisladas dentro de este papel asignado, con menos contactos sociales y escasa ayuda durante el tiempo que ejercían como cuidadoras.

De acuerdo con la explicación de Chodorow, la incorporación femenina al mundo laboral no cambió este hecho: “When women are home, they still have nearly total responsibility for children” (1999: 5). Por lo tanto, incluso después de todos los avances y la evolución que se ha producido en la sociedad, la situación de la mujer como madre no ha variado. Chodorow demuestra en su libro que las mujeres siguen siendo discriminadas en el mercado laboral y tratadas de modo desigual en el ámbito familiar, mientras que la violencia de género no disminuye, y añade: “We continue to live in a male-dominant society, even though the legal bases of male dominance are eroding” (6). Chodorow sostiene que estas características, como parte de la contemporánea organización social del género, nos atan al

⁴⁶ Luisa confiesa en la novela: “No sé si pudo más el influjo de un segundo en los brazos de la condesa o el temor que mi madre había experimentado ante la presencia de aquella mujer o las canciones de mi padre sobre un supuesto Manolo, lo que hicieron que durante largos años a mí me invadiera de vez en cuando, con más frecuencia de lo que cualquier niño puede livianamente soportar, la amarga sensación de que mis padres podían no ser mis padres” (68-69). Y continúa el párrafo fantaseando con destinos bastante peores, como ser despeñada desde un barranco, como las niñas de Esparta, o ser entregada a la condesa o a Laurita de Tomás. Luisa concluye que, a estas madres alternativas, siempre las observaba con una oculta complicidad, mientras la suya se aferraba a ella para no verlas (68-69).

pasado occidental precapitalista y preindustrial. También agrega que las mujeres han aprendido que los cambios fundamentales en las relaciones sociales de producción no aseguran cambios concomitantes en las relaciones domésticas de la reproducción (6). Bajo estas circunstancias, la familia constituye, desde siempre, un centro de opresión para la mujer, un espacio para obstaculizar su potencial y limitar su papel. Chodorow comenta: “Feminist theorists, including Engels and Charlotte Perkins Gilman, early recognized the family as a central agent of women’s oppression as well as major institution in women’s lives” (13).

Del mismo modo, al estudiar cualquier trabajo o análisis dedicado a la madre, es innegable el hecho de que la relación entre niño-madre se ve establecida como sagrada. Rápidamente aumentaron las pruebas científicas de la importancia de este vínculo en moldear la personalidad del niño y su atribución a su futuro desarrollo en la sociedad. Chodorow explica que la sociología y la psicología posfreudianas han proporcionado nuevos fundamentos para la idealización del rol materno, haciendo hincapié en la importancia crucial que representa en la vida de los niños (5-6).

Sin embargo, bajo la luz de la propuesta biológica de la maternidad, Chodorow analiza varios estudios y recurre a experimentos sobre animales, para llegar a una afirmativa conclusión constatando que las hormonas masculinas pueden influenciar, de manera negativa, en el instinto materno o en el cuidado de los pequeños en un ser humano. Sin embargo: “On the other side, all researchers on humans as well as on animals point out that infants activate maternal behavior in both nonparturient virgin females and in males, as well as in parturient females” (27). Tales descubrimientos no justifican relegar a la mujer la sola y única responsabilidad de crear a los hijos, ni permiten asegurar la conversión automática de las mujeres en madres eficientes.

Así, podemos introducir una nueva dualidad, u oposición binaria, que llamamos madre biológica/madre⁴⁷, que nos recuerda que las alegaciones sociales, en cuanto a la mujer y su papel, nunca fueron neutrales, sino manipuladas por la cultura gobernada por las necesidades económicas y sociológicas del patriarcado. Es fácil comprender que la sociedad esperase que la mujer asumiera el rol de madre como un acto automático, inevitable, natural y exclusivo. Lo que supondría que sobre ella recayera el peso de la maternidad y lo que conlleva el cuidado de los niños, respondiendo sola ante cualquier fracaso y cargando con la

⁴⁷ Luisa Castro, en su cuento “Mi madre en la ventana”, distingue entre «madre» y «mamá», refiriéndose con este segundo término a aquella madre que, a diferencia de la suya, cuidaría a su hija con una presencia tan absoluta que perjudicase la independencia de esa niña.

culpabilidad. Pero ante estas proclamaciones, Chodorow afirma que el tipo de pariente en el que nos convertimos viene en gran parte determinado por nuestras experiencias como niños y los conflictos familiares que hemos vivido. Ningún biólogo, psicoanalista o etnólogo reclamaría que el instinto o la biología, por sí solos, son capaces de generar el instinto maternal (28).

Dado que el entorno del hogar y la vida privada fueron aislados de la esfera pública bajo el capitalismo industrial, y puesto que se ha recluido a las mujeres a la esfera privada, la maternidad elevó a las mujeres de clase media y superior a un estatus personal más distinguido, aunque, paradójicamente, de disminuido poder social. Chodorow cita a la filósofa feminista Elisabeth Badinter, quien argumenta que, en un mundo en gran medida tecnológico e impersonal, la maternidad llegó a representar “un depósito del idealismo de la sociedad” (108); se convirtió en la fuerza conservativa de los valores tradicionales. Hirsch argumenta que el enfoque de esta ideología sobre el papel maternal, sin embargo, no era la madre sino el niño, ese ser orgánico delicado y vulnerable que requiere completa devoción y atención (14).

No obstante, algunas mujeres defienden y adoptan esta responsabilidad. La madre de Luisa es una de ellas. La relación entre Rosa y su suegra nos demuestra, claramente, su postura en cuanto a la maternidad y cómo determina el destino de los hijos. Por ello, culpa a su suegra por todos los fallos personales de su esposo, como su extrema timidez, su inclinación adictiva al alcohol y su fracaso en ascender socialmente, dado que la suegra no ha sabido ahorrar para enviar a su hijo a la escuela. Luisa dice lo siguiente acerca de su abuela paterna: “Era cierto que mi abuela Balbina no tenía lo que se dice instinto maternal ni espíritu de superación”. Luisa nos deja claro que el caso de la madre de Paco es un paradigma del narcisismo, manifestado en su obsesión por su aspecto. Entraba, pues, a menudo en la peluquería, además de adquirir cremas de belleza y de adornar su hogar con objetos que se consideran lujosos, dado el entorno rural en el que vive. Luisa comenta: “mi abuela tenía un espíritu moderno y consumista” (26).

En su libro *Elements of social psychology* (2004), William Flexner estudia el efecto del papel maternal en la crianza de los niños y expone diferentes tipos de madre. Un ejemplo son las que no tienen seguridad en sí mismas para atender a sus vástagos. Flexner comenta: “Lack of self-assurance hampers a mother’s ability to define her role as a mother and accordingly, her ability to help her child identify himself as a separate person” (364). También es probable que sea difícil para esta clase de madres establecer y mantener límites, de tal modo que acaban interfiriendo con el logro de la autorregulación del niño (364).

Percibimos, desde las primeras páginas, la siguiente duda persistente de parte de Luisa: que sus padres no son sus verdaderos padres. Aun aceptando esta teoría, Luisa nos cuenta que su madre hacía el deber de vestirla y alimentarla “[...] con absoluto cariño y entrega” (17). Por lo tanto, a pesar de que haya muchas indicaciones en la novela de que a Rosa le faltaba instinto maternal, su tenacidad por solventar los problemas económicos de la familia y su preocupación, severa y perpetua, por garantizar el porvenir de sus hijas lo contradicen. De hecho, su búsqueda incesante —a veces, incluso, cómica— por asegurar el bienestar de las pequeñas determinando sus futuras carreras, mientras estas todavía son niñas, ocupa extensas partes del libro. Luisa nos cuenta que, a pesar de que su madre no planeaba tenerla, y que no parece hacer ningún esfuerzo para negar este hecho⁴⁸, su manera de expresar su amor hacia esta hija no deseada se manifestaba ahorrando dinero para su futuro (70). Gracias a Rosa, la familia puede comprar su primera casa y, más tarde, empiezan a alquilarla a los veraneantes.

Con el fin de entender mejor a Rosa como mujer antes de que sea madre, nos referiremos a lo que Luisa destaca de ella: su lucha de clase social. La presencia de Rosa en la novela está dominada por su preocupación constante por el tema financiero. Además, la continua ausencia de su marido la obliga a afrontar, sola, decisiones fatídicas. Luisa describe la gran lucha que su madre vivía con el futuro como concepto que se convierte en su archienemigo. Luisa afirma que a Rosa no le ha preocupado la época de sus antepasados, sino ocupar un lugar en el futuro, incluso cuando se trata de planificar el momento de su muerte, lo que la lleva a adquirir un nicho para la familia en la primera oportunidad que se le presenta de ahorrar dinero.

A continuación, analizamos un aspecto que nos proporciona una perspectiva sobre la relación de Luisa con su madre. Luisa, de niña, padecía asma y tenía que ser llevada en plena noche al hospital. Este incidente la insta a compararse con Proust, y dice que grandes escritores fueron asmáticos en su infancia y, según sus palabras, esto se originaba por “una relación apasionada con la madre” (160). Sin embargo, a diferencia de Proust, la pequeña no podía curarse en casa, por lo que Rosa tenía que hacer frente a una situación de pánico. Luisa equipara la reacción de su madre ante esta situación a la de un animal: “[...] salíamos de la cueva y nos lanzábamos a la noche pidiendo ayuda a gritos. Oía el batir de tambores de su pecho pegado a mi oreja, y luego, por el otro oído me llegaba el silencio cósmico. [...] Ahora

⁴⁸ Al preguntar a Rosa acerca de sus sentimientos cuando la condesa sujetaba a Luisa en sus brazos, decía Rosa: “Un disgusto muy grande, hija” (18). No obstante, tras esta declaración, nos cuenta Luisa que su madre se fijaría en su hermana, dos años mayor, y le diría: “Nuestra vida habría sido muy diferente si sólo te hubiéramos tenido a ti” (18).

los médicos es eso lo que recomiendan, sacar al niño a la noche, entregarlo al universo estelar del que quizás nunca debería salir” (160). Lo que nos llama la atención es el tipo de lenguaje metafórico que Luisa utiliza para relatar la historia⁴⁹. Elige las palabras *animal* y *cueva* para describir a su madre y su hogar, eliminando así su humanidad, comparando su instinto maternal con el de los animales y, por la comparación con Proust y su posición social de clase alta, podemos deducir que, según Luisa, la pobreza sitúa a las personas en situaciones límite que despierta sus instintos básicos. Luisa concluye con una nota nihilista, afirmando que no se debe traer a los niños a este mundo o, tal vez, no en condiciones semejantes.

Pese a su preocupación por sus hijas, Rosa nos demuestra una faceta cruel o antipática: un ejemplo es la escena del mercado: se trata de un suceso de tono bíblico en el que niega conocer a su hija; esta, públicamente humillada después de haber robado un saco de dormir para su futura sobrina, tiene que ser testigo de la negación y falta de apoyo de su madre. Luisa asegura que aquello constituye uno de los fundamentos de su crecimiento: “la mirada de mi madre desde lejos contemplando desentendida el sacrificio de su hija sin intervenir. No sé por qué esperaba algo de ella; me lo había hecho otras veces y además ya lo he contado en otra historia. Qué mente tan fría, Dios, siempre la admiraré” (206). Si bien esa frialdad es fuente de admiración para Luisa, no se puede negar la amargura de tener que crecer sin el apoyo maternal. Veremos un caso similar en un relato corto de Castro, que tal vez es al que se refiere la narradora Luisa cuando dice que ha narrado un incidente similar en otra historia, y lo analizamos como parte de la relación entre escritoras y sus parientes.

Otro episodio que pone de manifiesto la crueldad de Rosa es su negativa para encender la calefacción para que a su marido no le atraiga la comodidad y la calidez del hogar familiar, desembocando en el abandono de su fatigoso trabajo en el barco. Otro ejemplo, aún más claro, es el de la expulsión de Luisa de la casa, con tan solo dieciocho años, después de una noche en la que el alcoholismo de la hija alcanza para Rosa un punto insoportable. A pesar de que Luisa lo envuelve todo dentro del contexto narrativo, es inevitable sentir la severidad del choque y el destrozo emocional que se refleja a través de sus palabras. Con este acto, Rosa hace realidad uno de los grandes miedos de su hija, que es ser expulsada de la familia, creando o encarnando así su trauma.

⁴⁹ En el libro *Quiet: The Power of Introverts in a World That Can't Stop Talking* (2013), Susan Cain confirma que los niños introvertidos que se han criado en un entorno de amor y cuidado maternal demostraban una mayor resistencia frente a las enfermedades respiratorias. Sin embargo, pueden ser más propensos a enfermarse si se crían viviendo situaciones que generan estrés (Cain).

Una reconciliación adulta con Rosa que toma la forma de agradecimiento, y que encaja en las etapas de crecimiento de los niños desde una perspectiva psicoanalítica, la podemos percibir claramente cuando, de modo repetitivo, Luisa menciona el apoyo que le proporciona su madre en su carrera como escritora. Es indudable su influencia sobre el futuro de Luisa en este aspecto; si hay algo en esta relación que Rosa no daña o amenaza es el tiempo y el rincón dedicados a la escritora, por lo que Luisa siempre gozaba en su casa de un sitio en el que podía sumergirse cuantas horas deseara y cultivar su talento literario. Luisa nos cuenta que su concentración era sagrada para su madre y afirma: “eso es algo que ahora me entenece el corazón” (140). Hacemos hincapié en la palabra *ahora*, que confirma nuestra propuesta sobre la reconciliación tardía a la que llega Luisa en la novela. Sin embargo, esta misma dedicación a la literatura se convierte en aislamiento del seno familiar y termina expulsando a Luisa del vínculo creado entre su madre y su hermana mayor. Asimismo, gran parte del respeto que recibe la faceta literaria de Luisa, por parte de su madre, es porque esta percibe en ella una salvación del estado, irrecuperable e irrevocable, de su hija. Para Rosa, la escritura no demostraba la superioridad de Luisa, sino, en palabras de esta: “una falta profunda de facultades, de un conglomerado de ausencias y debilidades” (208). Luisa concluye que para Rosa su oficio de escritora nacía del mismo sitio de donde surgía su tendencia adictiva, por lo que la escritura no era motivo de orgullo, sino más bien una solución a un problema; una vía de salvación, un remedio contra la insuficiencia de su hija.

La siguiente cita de los diarios íntimos de Virginia Woolf, *Diario íntimo. Vol.2, (1924-1931)* (1993), nos demuestra el papel devastador que pueden ejercer algunos parientes sobre el destino de sus hijos. Woolf dice en el recuerdo del cumpleaños de su padre: “[...] y podría haber llegado a los noventa y seis, como otra gente que conozco; pero por suerte no llegó. Su vida habría acabado con la mía, pura y simplemente. ¿Qué habría ocurrido? Nada de escribir; nada de libros –inconcebible” (128).

En la colección *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel* (2010), Luisa Castro contribuye con el relato *Mi madre en la ventana*. María Isabel Castro de García resalta que en el relato de Castro es donde más elogio se otorga a la figura materna (22). No obstante, creemos que, por debajo de este elogio, se esconde una queja y se expone una herida. En este cuento se narra cómo la falta de involucración por parte de la madre en los sucesos diarios que componían la infancia de su hija, comparada y contrastada con la protección asfixiante de otras progenitoras, regala a la niña del cuento su independencia, su libertad y, a la vez, su sentido de la responsabilidad. Como muestra de ello, a diferencia de todas sus amigas, la pequeña tenía las llaves de la casa, a la que volvía sola después del

colegio. El elogio hacia la madre se basa en su mirada “observadora, seria y distante que contempla unos hechos y los juzga desde una posición desapasionada e imparcial” (22), lo que, en opinión de Castro de García, se debe a un entendimiento superior de la verdad y la justicia natural con una ecuanimidad en los juicios morales. Sin embargo, en la segunda parte del cuento, la niña, ya adulta, habla del desesperado temor hereditario que tenía su madre a las leyes y a la justicia que podían ejercer los demás sobre ella. Y, sin exponerlo en términos claros, aquel amor a la justicia que solo practicaba sobre su hija le parecía a la narradora el producto de una hipocresía, que únicamente se puede entender por una posición débil en el mundo (la hipocresía de los pobres justos)⁵⁰. Dice la narradora en el cuento que, para poseer este sentido tan exagerado de la justicia, sin ser hipócrita con los suyos: “solo se puede si se es un poco gángster” (Castro, 2005: 117). La madre que opera con su hija como si fuese una guardiana y representante de la justicia no se comporta del mismo modo en cuanto a la justicia social: no como una figura autoritaria colaboradora, sino como un sujeto que alberga miedo, como una súbdita a esta justicia. Y esa cara de imparcialidad hacia la hija no surge de una superioridad moral, sino de una impotencia. En otras palabras, si la madre tiene miedo a la justicia, tampoco puede proteger a su hija contra sus efectos. La forma más parecida en la que se manifiesta este rasgo de la personalidad de Rosa en la novela es lo que Luisa denomina su timidez campesina⁵¹.

Luisa no nos involucra, con el devenir de los años, en su relación con su familia y no nos cuenta cómo ha perjudicado su vida adulta, como mujer independiente, esposa y madre, ni sobre sus obsesiones y pesadillas al pensar que no pertenecía a su familia en su fase adulta. Siempre habla de adaptación, de compensación y de ese amor consciente y deliberado, entre ella y su madre, construido cuidadosamente y que logra ser constante, tal vez hasta el incidente en el que es expulsada de casa; pero en pocas ocasiones menciona la herida que le causó y, por ello, nos parece que, en mitad de esta reconciliación a través de la escritura, hay

⁵⁰ Ángeles Encinar comenta que el título hace referencia a “una situación de mera observación o pasividad forzada, obligada o supuesta en las mujeres en el contexto político-social de la España de postguerra” confirma Encinar y continua diciendo que la protagonista se encuentra en “una línea de incompreensión y ambivalencia frente a la conducta materna, similar a la mantenida por la narradora de *El secreto de la lejíja*”, donde el recuerdo invoca los fracasos del yo infantil en encontrar apoyo del lado materno. Concluye Encinar: “Aunque la conclusión narrativa del cuento permite cierto optimismo, existe un rechazo ante la falta de complicidad y de acción y el abandono experimentados por la joven protagonista, rememorados con amargura por el yo actual” (152).

⁵¹ Por culpa de esta timidez, Luisa dice que su madre se quedaba entre los últimos que alquilaban casas a veraneantes y comenta: “Mi madre nunca fue una mujer de vanguardia. [...] Ella era una idealista pragmática” (25).

algo que nos está siendo ocultado. El trauma está presente más en lamentaciones, o emergentes confesiones, como en el siguiente ejemplo en el que habla de su relación con Gregorio y con su madre. Luisa compara su existencia con un castillo de naipes, por su fragilidad e inseguridad, y dice: “Puedo pasarme la vida construyendo una profunda unión, como la que yo creía que nos unía a mi madre y a mí, y de pronto un vendaval loco lo echa todo a perder” (202). Luisa equipara la importancia de la relación con su madre con la de su novio; ambos parten de una misma premisa que es el deseo, consciente y delibrado, de emprender una relación de amor e interés con otra persona. De hecho, Rosa, al expulsar a Luisa, es como si decidiera romper con ella, como si sus lazos de sangre no significaran nada más vinculante.

El padre

A lo largo del texto encontramos que el padre, Paco, constituye el otro pilar de la novela, junto con su esposa. Luisa le describe como una persona delicada, aunque de constitución fuerte, por lo que su belleza física recuerda a la de algunos actores de cine. Cuando nos enteramos de que, desde los catorce años, ha vivido en un barco de pesca, en el que pasa la mayoría de sus jornadas luchando contra el frío y las tormentas, para volver a casa unos cuantos días al mes (no siempre con lo suficiente para sustentar a la familia), nos percatamos del factor trágico en la composición de su personaje.

El rasgo dominante de Paco es su altruismo, manifestado en diferentes facetas; se niega a pedir ayuda para trabajar en la fábrica, a pesar de que ya no estaba ganando dinero en el barco. Además, nunca confiesa delante de sus niñas las duras circunstancias a las que debe enfrentarse en el mar; las pequeñas solo lo descubren cuando él intenta animar la imaginación de los turistas que visitan su casa con historias de terror sobre su trabajo. El último componente de su carácter es su generosidad, absurda a veces debido a su situación financiera; gastando el dinero dando propinas e invitando a la gente en el bar, un contraste importante con la personalidad material y calculadora de su esposa. Luisa resume su carácter en la forma siguiente: “Es un hombre bondadoso. Su falta de ambición, su carácter inconstante y soñador le hacen más afín a los jóvenes tripulantes” (22).

Al concluir los primeros capítulos dedicados al viaje más largo al lado del padre, la ausencia física y presencial de este en escenas críticas de la historia nos convence de su papel marginal, en comparación con el de Rosa. Incluso en los sucesos en los que tendría que ejercer de figura paterna y controladora, no lo hace, como cuando comparte el cigarrillo con

su hija de quince años⁵², y demuestra su irresponsabilidad al mentir en el tren acerca de su trabajo (pretende ser profesor de literatura al saber que la pasajera con quien compartía compartimento también lo era), y luego se emborracha, dejando que le roben todo el dinero y el libro de familia. Por otro lado, su atractivo físico y su encanto natural no solo fascinan a su hija, sino a las personas con las que se encuentra. Tanto en su casa con los veraneantes como en la ceremonia del premio literario, todos los presentes, según nos relata Luisa, acaban hipnotizados por Paco y por sus cuentos, tal vez por la razón que hemos mencionado al principio, que es su destino de héroe trágico.

Además, Luisa describe sus viajes con su padre como paisajes de ensueño paradisiaco, y dice: “[...] pero después de haber tomado mil atajos y de haber seguido caminos imprevistos, cuando mi madre me preguntaba dónde habíamos estado, yo nunca sabía qué decir. Nuestro paseo había sido breve pero veníamos de atravesar mil paraísos. [...] y el tiempo y el espacio se trastornaban” (102). Nos llama la atención que Rosa quede excluida de este reino mágico que reúne a padre-hija.⁵³ Luisa repite el mismo contexto en otro episodio en la novela y explica que las cosas que le sucedían en sus paseos — o viajes — con Paco pertenecían a un universo ajeno y propio que no podía describir en palabras y para el que: “[...] no se había inventado el lenguaje” (106).

Ahora bien, podemos notar la reacción de nuestra protagonista hacia el comportamiento irresponsable de su padre cuando le regaña por mentir, por perder el dinero, etc.⁵⁴ Luisa afirma que la vida de Paco se resume en los días que pasa en tierra, por lo que, en realidad, él es como si tuviese tres años de edad: “porque realmente mi padre sólo vivía dos días al mes, y durante esos dos días se comportaba como alguien que acababa de nacer” (59). De nuevo, un destino trágico que no deja mucho margen para el desarrollo del personaje paterno.

⁵² Luisa confiesa: “El hecho de que mi padre me dejara fumar no formaba parte de ningún exceso permisivo. Mi padre nunca ejerció su paternidad en este sentido, ni para bien ni para mal” (48).

⁵³ Luisa elige concluir su novela con la siguiente frase, hablando de su padre, que era la inspiración de la obra y del que quería escribir: “[...] de ir a su lado flotando en una nube, de su graciosa compañía” (228).

⁵⁴ La falta de sentido práctico del padre causa a Luisa gran sufrimiento en más de una ocasión. Un ejemplo es justo en el inicio de su viaje, cuando su padre le obliga a caminar durante cinco kilómetros bajo lluvias y cargando con su equipaje a pesar de que les habían ofrecido ayuda, que el padre rechazó rotundamente. Luisa hace el siguiente comentario: “La decepción, cuando te cubre de lleno, es como si te pasaran por encima las ruedas de un camión” (20).

Otro punto que aporta este tema dentro del marco de la novela familiar “the family romance”, el concepto freudiano, en este caso particular es el complejo de Electra. En principio, alguien acusa a Luisa de amar a su padre.⁵⁵ Mar, la otra ganadora del premio literario, le dice que es una enamorada de su padre y basa esa conclusión en los relatos cortos de Luisa en los que habla de juegos infantiles con bolas que se tiran a un agujero, y, sobre el váter construido en medio de la habitación de su abuela paterna, Mar sostiene: “Las tuyas son todas imágenes fecales” (117). Luisa no niega su fascinación por él en ningún momento.⁵⁶ Pero, a partir de esa fascinación, el cuento del complejo no se cumple porque el padre no ejerce ningún papel controlador de la sexualidad de su hija. No practica el rol patriarcal de guardián y preparador de la joven bajo el lema de la castidad represiva. Por lo tanto, Castro en esta obra crea una ausencia de la ley del padre sin la negación del enamoramiento de la hija por él.⁵⁷ Además, Paco participa en el esquema que hace que Luisa se sienta adoptada por culpa de una canción de cuna que solía repetirle al oído. Esto coincide con las aclaraciones que hemos ofrecido antes, en las que Freud no hace distinción entre padre y madre y sostiene que los niños demuestran el deseo de substituir a ambos.

La guarida del zorro y la naturaleza

Hablaremos, a continuación, sobre la naturaleza en la novela. Esta novela que pertenece a la serie de novelas naturalistas otorga a la naturaleza un papel predominante y transcendental que se manifiesta en diferentes facetas de la vida de la protagonista y en su relación con los otros personajes en el relato. La protagonista se ve influenciada por el entorno natural de su tierra, que constituye el escenario de sus viajes con su padre. Además, a Luisa le une con la naturaleza una extraña relación que se manifiesta físicamente en una exaltación o excitación que hasta le impide hacer excursiones con la familia. Sus recuerdos se

⁵⁵ Encontramos en esta novela todo expuesto y declarado como si Castro estuviera haciendo, a la vez, el trabajo de escritor y de crítico.

⁵⁶ De hecho, tampoco lo hace Luisa Castro. En su entrevista con *El Mundo*, Luisa responde, cuando la preguntan si desde *El somier* y hasta *Viajes con mi padre* existe el concepto del incesto, que: “Un poco sí. Me encanta dormir junto a él. Lo sigo haciendo, es un ejercicio que recomiendo, de calor, de humanidad” (Castro,2003).

⁵⁷ Apreciamos esto también cuando una amiga de Luisa queda excluida de las aventuras amorosas que vivían las adolescentes al ser descubiertas por su padre, que le advierte sobre el peligro de perder la reputación; algo que Luisa encontró, más tarde, cómico y un concepto extraño. Por consiguiente, el sistema patriarcal estaba establecido alrededor de Luisa, pero no en su núcleo familiar.

extienden para representar parte de su memoria personal y la de su sociedad. Los viajes simbolizan su relación con su padre. En particular, nos interesa uno de estos viajes, en el que Paco la lleva a ver la guarida del zorro. Luisa, al principio, se pregunta sobre el motivo por el que su padre la lleva en esta excursión. Sin embargo, este viaje se convierte en un episodio significativo traducido en varias metáforas a lo largo de la novela. En una de estas ocasiones, Luisa se refiere al calor que había sentido en el suelo de la guarida y que ahora se asocia al calor que percibe de la tierra sobre el cual hace el amor con su amante. Comenta: “[...] esperando a que cayera el manto que nos cubriera y nos confundiera con la comadreja y el zorro para salir y meternos en todos los recovecos, para calentar la hierba y la arena y la tierra, y hacer nuestra propia cama y ocupar nuestro agujero [...]” (190). También cuando habla de sus batallas perdidas y decepción en el amor, la cueva del zorro, esta vez, se convierte en el símbolo de la naturaleza salvaje del universo y del ser humano: “Siempre he estado más enamorada de lo que resulta conveniente. [...] con la misma intensidad unas horas que unos años, y cuando me he visto enganchada en la boca del lobo, cuando me he visto tendida en la cueva del zorro, en este suelo blando y duro y todavía caliente, he echado a correr” (188).

Los viajes con Paco son substitutos del paraíso, mientras que el único viaje que emprende con su madre es para negociar un precio para el primer nicho de la familia, con el escultor. De aquí, Castro crea la dualidad Naturaleza/vida cotidiana, con el padre como embajador del más allá, de la experiencia espiritual y, al mismo tiempo, de esta unión con la naturaleza en su faceta salvaje e incontrolable, y tal vez sensual. Por contra, la madre será la restauradora del orden en el mundo real, con su pragmatismo y su mente fría y calculadora. En cada momento, tanto el personaje de Luisa como su relato, son la obra de este equilibrio; o, mejor dicho, de este conflicto; de esta inestabilidad entre ambos mundos. En el libro *Fathers and Mothers in Literature* (1994), editado por Henrik Hillenaar y Walter Schönau, Hillenaar resalta:

[...] the idea of the intermingling of maternal and paternal elements in endless variations in literature, the difficulty of the contemporary and postmodern novel that fits no longer Freud's or Robert's schemes, disappears. If the tension between the world of the mother and that of the father is really a determining factor in every human mind, then this should be apparent in any literary work or artistic creation, and in its interpretation. (3)

El padre y el lenguaje

Flexner argumenta que los niños aprenden su primer idioma gracias a sus madres porque, cuando nacen, forman parte de ellas, quienes a través del habla y el juego enseñan al niño que es un ser independiente con una existencia propia: “Within a few months that child is babbling mainly in the phonetics of its mother and has already set off on mental railway lines, separating it for life from children of other cultures, languages, and countries” (202). De tal modo, el sentido de la identidad lingüística es la ofrenda de la madre a su hijo. Esta relación representa una etapa primaria, a la que persigue una más desarrollada en la que el padre introduce el lenguaje con el que el niño se comunicará con el mundo como ser independiente, según el psicoanálisis. Hillenaar se refiere a la relación que hay entre este lenguaje fonético, primero (que enseña la madre), y el lenguaje que debe enseñar el padre: “On a very elementary level of the language such a knot, imposible to unravel, is formed by the “maternal” vowels which need the “parental” consonants to bring coherence and assistance into their realm. Out of that relationship sense is born” (5). Sin embargo, en uno de sus viajes, Luisa nos cuenta un juego que ha inventado con Paco donde solo utilizan las vocales y, en la cita siguiente, compara la libertad que las vocales otorgan al habla con caminar junto a su padre; además, comenta la singularidad de las vocales que, en gallego, constituyen todo un mundo: “extenso y profundo, el mismo que yo atravesaba con mi padre en nuestros paseos, y en ese mundo las consonantes tenían poco que hacer” (107).

Mientras Castro vincula su relación con su padre a las vocales, entendemos que acaba de invertir los roles de sus progenitores, y es comprensible porque Paco es su camino hacia la imaginación, la naturaleza y la libertad. Por el contrario, en el reino del hogar, Rosa impone las reglas y marca el ritmo de la vida cotidiana de su hija, con firmeza y frialdad.

Hillenaar afirma que el conflicto entre la presencia paternal y maternal interfiere con la polaridad del deseo y la resistencia a este que origina el subconsciente. Explica igualmente que ambos parientes son objetivo de nuestro deseo y rechazo. Para él, este enfrentamiento, en el que florece la novela familiar, es el primero que hay que explorar en un texto literario: “[...] the nature and the articulation of the maternal and the paternal elements, which constitute or colour the threads of every text” (5).

En su libro *Derrida, Kristeva and the Dividing Line: An Articulation of Two Theories of Difference (Comparative Literature and Cultural Studies)* (2013), Juliana de Nooy plantea un estudio comparativo entre los conceptos más destacables del trabajo de Derrida y Kristeva, logrando exponer las teorías de ambos bajo la luz del otro. En su analítica de la contribución

de Kristeva a las políticas femeninas de la psicología freudiana y posfreudiana, vemos una exposición de la relación del niño con su madre, su lucha por separarse, por permanecer unido, además del papel que ejerce el padre en esta separación.

De Nooy resume que Kristeva ancla la definición del femenino, “the feminine”, o su construcción, a la separación del cuerpo de la madre; representante este de lo que no podría ser nombrado “unnameable”, en terminología Kristeviana, existente con anterioridad a la formación del ser y anterior a la adquisición del lenguaje. El niño lucha para separarse de la inmediatez de la fusión entre madre-hijo y es, en este proceso, cuando rechaza a su madre en una operación sin éxito, por parte del menor, con el fin de establecer un ser distinguible de ella, un otro (18-19).

Hablando de la imaginación, o lo imaginario (“the imaginary”), y su papel en la relación con lo simbólico, lo semiótico, el lenguaje y lo paterno y materno en el ser, De Nooy resume las teorías de Kristeva y explica que, durante el desarrollo del niño, lo imaginario se posiciona entre lo biológico y el lenguaje. Es semiótico y, al mismo tiempo, presenta “una ocurrencia arcaica de lo simbólico”. Tiene un papel favorecedor en la identificación del ser. Es ese el periodo donde el sujeto, a través de la creación artística, busca la heterogeneidad de su ser; además de su transformación física, y la “transformación del sin sentido a cobrar sentido”. En suma, lo imaginario negocia la frontera entre lo semiótico y lo simbólico, efectuando una transición entre una fusión con el cuerpo materno para formular un ser homogéneo en la ley paternal (De Nooy, 44-45).⁵⁸

La fusión con la madre puede dificultar al niño el acceder al lenguaje o asumir una identidad propia como sujeto, si su duración se alarga infinitamente. En cuyo caso, el pequeño no logra distinguirse de su madre, su cuerpo parece un territorio más del de ella, y este último será el que defina las fronteras. Por ello, se necesita la introversión de un tercero, un otro, un polo opuesto con el que el niño pueda identificarse. En *Tales of Love* (1987), en la sección “Freud and Love: treatment and its discontents”, Kristeva denomina a este tercero “the imaginary father”.

Nos interesa este párrafo porque resalta y, a la vez, define el papel del padre en la relación triangular entre niño-madre-padre. El segundo nacimiento del ser depende de esta intervención del padre para romper el vínculo madre-niño. Esto sucede a nivel psicológico,

⁵⁸ Kristeva comenta: “The child, with all due respect to Lacan, not only *needs* the real and the symbolic —it signifies itself as a child, in other words as the subject that it is, and neither as a psychotic nor as an adult, precisely in that zone where *emptiness and narcissism*, the one upholding the other, constitute the zero degree of imagination” (24).

donde la realización del ser ocurre a partir de este punto. En la novela, la ausencia física y emocional de Paco puede indicar que la separación del cuerpo y el ser de la madre —además, figura dominante o fálica— no se ha logrado en el caso de Luisa. Efectivamente, Luisa describe situaciones en su adolescencia, donde es incapaz de defenderse o definirse frente a los otros jóvenes que comparten con ella edad y talento literario, pero esto también lo podemos atribuir al origen humilde de Luisa, quien no nutre su ego, sino un sentimiento de bondad que la deja indefensa en varias ocasiones.

A continuación, hablamos de la contribución del padre a nivel filosófico y sociológico, así como la herencia que liga al ser. Martín Arias establece una distinción clara entre lo óntico, representado por la madre, y lo ontológico, que representa al padre, recurriendo a la filosofía de Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927), lo que, como veremos, confirmará la explicación que hemos ofrecido en cuanto a los papeles paternos y maternos, y su relación con el lenguaje.

Martín Arias enfatiza que, frente a la madre y su presencia óntica en la vida del ser como sujeto simbólico, la función del padre está ligada al campo de la palabra, y es a él a quien le corresponde sostenerla; por lo que el lenguaje se convierte en la casa del ser (Martín Arias, 21). Partimos de esta premisa para analizar el cuento del Badana y el primer viaje de Luisa con su padre. El Badana, un paisano del pueblo de Paco, coincide con ambos en su viaje en tren para recoger el premio literario. Durante el trayecto, el padre se niega a dormir en el compartimento con su hija, por no incomodar a la otra pasajera, la profesora de literatura. Como consecuencia de ello, Paco pasa la noche en el bar, expuesto a las bebidas, y, en compañía del Badana, se emborracha. Es entonces cuando el Badana, que es un ex convicto, aprovecha para robarle la cartera que contenía el libro de familia. Así, tiene lugar el primer descuido del padre que, en vez de figura dominante, se muestra incapaz de proteger a su hija o guiarla. De manera simbólica, el libro de familia constituye la responsabilidad del padre como patrón/protector/representador de los suyos.

Sin embargo, la escena no termina aquí, ya que, al querer informar sobre el robo, Paco, por su timidez natural, no logra establecer la paternidad de su hija delante de la policía. Por ello, de nuevo, se ve disminuido su papel ontológico. Su incapacidad de encarnar este aspecto no proviene de un narcisismo masculino. Como muestra de ello, véase su rechazo a compartir estancia con la otra pasajera; un renuncio al deseo sexual que puede amenazar la unión familiar. Paco es un soñador, un ser cuyo ente no ha sido tampoco establecido según el orden ontológico porque, como expone abiertamente Luisa en el libro, su abuela carecía de instinto materno, siendo este sustituido por su amor exagerado dirigido hacia un muñeco. Por ello,

pese a que Luisa declara que Paco la ha introducido en el lenguaje, él no cumple con su papel de efectuar una ruptura con el mundo imaginario y su fusión con Rosa. De hecho, en la obra, existe una inversión clara de sus papeles; es la madre quien se encarga de lo mundano, en la educación de Luisa, mientras el padre establecerá y mantendrá la dimensión imaginaria (el paraíso).

En la novela, el novio es la figura masculina que pretende ocupar el papel del padre imaginario. No obstante, como sustituto del padre en el mérito de efectuar una ruptura con lo óntico, Gregorio también falla, ya que traiciona a Luisa, al serle infiel con Amanda.

Luisa

El encuentro entre Luisa y las otras chicas en el evento del premio literario nos demuestra aspectos de la personalidad de este personaje que no percibimos cuando está dentro del círculo de amigos y conocidos. Bajo el pretexto del premio literario, se confirmará la brecha cultural que separa a Luisa y su remoto pueblo de otras partes del país. A través de las escenas con sus compañeras —Mar e Idoia— en la ceremonia de entrega de dicho galardón, descubrimos unas confrontaciones que retratan a nuestra protagonista como una intrusa. Luisa relata la rápida amistad que surge entre las otras dos, mientras a ella la trataban “con una mezcla de indiferencia y superioridad”, que ella en ningún momento pretendía cuestionar (79). Así, descubrimos su deseo por ser hermosa cuando queda deslumbrada por la belleza de Idoia: “Me pasé muchos años de mi vida rezando para despertarme algún día con aquella cara” (79). En cuanto a este punto en particular, William Flexner nos habla del distinto papel que la cultura ejerce en moldear los personajes de las chicas y los chicos. Varios estudios han identificado diferencias, según el género, en el comportamiento relacionado con el sentido de la identidad propia. Flexner afirma que las normas sociales ejercen una mayor influencia sobre las mujeres, determinando sus opiniones y actitudes (371).

Dentro de este contexto devastador, vemos a Luisa tratada con crueldad y ridiculizada, tanto por su origen como por su aportación literaria, e, incluso, constatamos que fue molestada sexualmente: “Josu, el hermano de Idoia, aprovechaba mi vulnerabilidad para meterme mano. Por supuesto que me dejé” (95). ¿Cuál es la razón por la que Luisa tendría que ser vulnerable, siendo ella igual de ganadora como las otras chicas? Resaltamos que esta vulnerabilidad es análoga a la actitud pasiva de las otras protagonistas de las novelas de Castro.

Otra de las causas que originan esta vulnerabilidad es la conciencia propia de Luisa de su clase social que el encuentro con las otras chicas en el evento literario no hizo más que intensificar. A pesar de que siempre analiza, justifica y embellece la vida con sus padres, encontramos escenas donde Luisa plasma sus verdaderos sentimientos hacia su mundo. Por ejemplo, en la siguiente cita, donde narra el hecho de que ella, junto con su familia, seguía labrando patatas en los “solares intercalados que todavía quedaban sin edificar” en su pueblo natal, y expresa la humillación que le causaron semejantes incidentes: “[...] A mí me cubría una nube cada vez que un conocido pasaba por allí y nos veía sachando” (101). Esta nube, este estigma, con el tiempo, hacen mella en la autoestima de Luisa, y su efecto más aparente es paralizarla en situaciones sociales incómodas. Sin embargo, independientemente de las circunstancias, Rosa no escatimaba esfuerzos para asegurar el futuro de los suyos, sin importarle en qué situación incómoda dejara esto a los miembros de su familia. Luisa Castro resalta la diferencia entre la humildad y la humillación, un tema que yace en el centro de esta obra.

Nos referimos a la entrevista en el programa *Tertulias poéticas* en Canal Norte TV, en el que la autora habla de la humildad. Castro asevera que pertenecer al lado de los humildes “suspende el ánimo crítico” y este profundo poder, según ella, enfatiza el hacernos aceptarlo todo. Así se despliegan los matices de asignar la posición de cada uno en el mundo. Castro afirma que la humildad “[...] no es algo que yo crea que se debe perder ni contra lo que se debe luchar...” (*Tertulias poéticas*). Tal vez, esta posición permite a los demás demostrarse, destaparse y expresarse sin inhibiciones; Mar llega a extremos de crueldad con Luisa, acusándola de incesto y devaluando sus logros literarios, mientras que Idoia, la otra ganadora, le expone su agenda política radical.⁵⁹ Aun así, para nuestra protagonista no es fácil estar del lado de los humildes; Luisa nos cuenta su estado de ánimo después de aquel encuentro con sus coetáneos: “Salí de aquella discoteca con una depresión de caballo, sin saber muy bien quién era ni adónde me dirigía” (118).

La muerte

Uno de los principales rasgos del personaje de Rosa, a raíz de su preocupación por el futuro, es su obsesión por la muerte, que Luisa recoge en diferentes puntos de la novela. Como ya hemos mencionado, el único viaje que nuestra protagonista comparte con su madre es para comprar el nicho familiar. La joven describe la relación entre Rosa y la muerte

⁵⁹ Idoia hace referencia a la organización ETA, en cuyos principios cree firmemente.

diciendo que, en la primera ocasión que ha podido ahorrar algo de dinero, ha priorizado su uso para adquirir el nicho antes que una casa (98). Luisa lo analiza desde una perspectiva histórica y explica esta obsesión en la que ve “[...] una pulsión ancestral, para ella era una conquista reciente, la de tener un sitio en el cementerio que no se mezclara con los huesos de otros, o sea, poco menos que una habitación propia como la de Virginia Woolf” (150). La gente humilde tratada a lo largo de la historia con injusticia y apatía, tanto en la vida como en la muerte, enterrada en tumbas colectivas sin nombres, es lo que nos transmite Luisa del traumatizante pasado que ha dejado sus marcas en la conciencia de su madre.

En el libro *The mother-daughter plot* (1989) el artículo titulado: “The politics of anger: on silence, resentment and political speech”, escrito por Peter Lyman, señala un rasgo fundamental de la obra de Castro. A lo largo de su trayectoria, dicha autora toma un caso individual como, por ejemplo, la humildad, la pobreza o la muerte, y lo lleva a un nivel más global, destapando su motivación en factores históricos y sociales. El resultado es convertir estos temas en recursos políticos. Del mismo modo, Lyman enfatiza que la ira, por dar un ejemplo, se convierte en un recurso político cuando es colectiva. Aislada, la ira es privatizada y neutralizada; irreconocible. Por ello, no se puede aproximar a la ira solo a través de la psicología. Lyman asegura que todas las formas del sufrimiento psicológico, incluyendo la culpa, la ansiedad, la depresión o la histeria, tienen que ser explicadas a base de las relaciones sociales de represión. El resultado de un enfoque psicológico, sin incorporar el impacto de las relaciones sociales, es la mitologización del sufrimiento humano, reduciéndolo a un problema personal o individual. La psicología sirve los intereses de la hegemonía, cuando niega a la experiencia humana su carácter colectivo, y tapa la opresión a través de culpar a las víctimas por sus síntomas (58-59).

Explica Duplessis que, aunque no se pueda crear un cambio social a partir de transformar la conciencia colectiva, la interacción entre la historia y la conciencia es evidente y revela que: “[...] nothing— not the most hidden aspects of the psychic life of the individual— exists apart from the pressures of a historical era” (129).

A continuación, incluiremos un ejemplo de las injusticias sufridas por el campesinado gallego, cuando se instaba a los jóvenes gallegos a emigrar a Portugal o América Latina. Nuestra cita se encuentra en un artículo publicado por la Universidad de Santiago de Compostela, bajo el título “La emigración gallega a América durante los siglos XVII-XX” y la sección: “Los lugares de destino y sus precedentes peninsulares”, escrito por Domingo L. Gonzales Lopo, quien constata que entre las causas se destaca que desde 1680 aparecen unas primeras menciones de muertos ausentes de los registros de las parroquias. A partir de 1700

la situación económica se encuentra en constante declive, hasta los inicios del siglo XIX. El sistema económico preindustrial de Galicia sufría una severa descapitalización, tanto por los impuestos como por la renta (172-173). Además, Gonzales Lopo enumera una serie de factores que contribuyeron a enraizar la emigración tales como “la presión fiscal, las crisis agrarias, los conflictos bélicos y el aumento de las obligaciones militares, el deterioro de la industria campesina, el perenne atraso de la industrialización en Galicia, la existencia de un marco legal que favorecería la emigración, etc.” (173).

Un ancestro de Luisa es un ejemplo de esta emigración gallega. El abuelo materno de Rosa fallece en La Habana, tras haber abandonado a su esposa, fugándose con otra mujer. Este incidente inspira la segunda novela de Castro. Por ello, a pesar de que Luisa no lo menciona, ni así lo vincula abiertamente, apreciamos un cruce entre el relato de la narradora Luisa y la vida real de la escritora Luisa Castro, si bien los elementos autobiográficos aparecen en otros pasajes de la novela. Aprovechamos para anotar que *Viajes con mi padre*, más que una novela, es un registro que hace la escritora de lo que pueden ser las fuentes, incidentes e historias que inspiraron su obra literaria. Aquí se narra con más detalles el traslado entre las tres casas que encontramos en la primera novela. Se hace un retrato más exhaustivo y completo de la tía, de sus visitas y de su relación con la figura de la madre, y se aclara su papel central en la primera novela. Por último, Foz, pueblo natal de Castro, y del personaje de Luisa en la novela, también aparece como la fuente para las otras ciudades réplicas de ella como Cuatro Calles, Armor o Finguel (esta última aparecerá en la quinta novela). Más importante aún es que se aclara la novela familiar que comparten la mayoría de las protagonistas de Castro. Veremos un eco de este Paco ausente y reacio a ejercer de figura paternal en *La segunda mujer*, mientras Rosa se puede relacionar con el personaje de la madre en todas las novelas, y en concreto en la primera novela. Por último, Castro aquí expone su visión acerca de la relación complicada entre la escritura y la realidad, y que origina a veces los elementos fantásticos en sus novelas. Esta novela, más que una narración, es un homenaje a los elementos fundamentales en la creación artística de Luisa Castro.

La lucha de clases

La división en clases es algo tangible en la realidad de la protagonista, quien es consciente de ello debido a las historias de tres mujeres que han tenido gran influencia en su historia personal: su tía abuela Amadora, que trabajaba para una familia acomodada; Eudoxia, quien trabajaba en el castillo de Don Severo; y su tía, sirviente en la casa del conde. Estas figuras femeninas surgen en la obra como guardianas de las barreras entre dos mundos,

estableciendo la división entre ambos. Además, su postura resalta las consecuencias catastróficas a las que dará lugar el hecho de cruzar estas barreras. Amadora⁶⁰ rompió la pierna de su propio hijo por querer cruzar la tapia del palacio, y Eudoxia andaba protegiendo el castillo del fisgoneo de los niños del pueblo. Luisa asegura que el empleo de su abuela ha desdibujado su identidad, sin tener claro si era ya de aquí o de allí porque ella se convertía en “[...] la vigilanta de que aquellos dos mundos no se encontraron jamás, y por eso andaba errante en medio de unos y otros...” (109). Otro ejemplo relativo a este tema es el caso de Amanda, la meretriz nacida en un ambiente privilegiado que acabó expulsada de los confines de esa riqueza de modo trágico.

Con el fin de explicar el origen de la existencia de don Severo en el pueblo, nos referimos al siguiente resumen breve de los cambios económicos que ocurrían en gran parte de la sociedad europea en *Historia Contemporánea de Galicia* (2005), escrito por Jesús de Juana:

A caballo entre la etapa final de un Antiguo Régimen heredero de la organización social feudal asentada en la Edad Media, y la fase inicial de una sociedad liberal contemporánea orientada al capitalismo, abordamos en este capítulo el estudio de un periodo de cien años en el que toda una serie de regiones de Europa experimentaron importantes transformaciones. En el ámbito económico asistimos a procesos de industrialización que década a década relegaron a un segundo plano a las actividades agropecuarias y artesanales, mientras las manufacturas y el comercio pasaron a ocupar el centro de la escena (57).

Castro alude a este cambio que suponía la desaparición del sistema feudal, y con ello sus representantes como don Severo. Por otro lado, la descripción de la dolencia y la muerte de este hombre nos desvela la ideología latente en la novela donde los pobres mueren tranquilos, con el alma reconciliada, mientras los acaudalados se pudren por un mal espiritual, y no físico, que les persigue como una maldición. Uno de los viajes de Paco con Luisa los lleva a visitar a don Severo en su castillo. Así, Luisa expone de la enfermedad de don Severo “[...] un mal, hasta donde yo podía entender, que no se curaba con nada, ni con la muerte. Mis bisabuelos ya estaban todos enterrados, descansaban en paz” (104).

La posición de la protagonista en el libro es clara: la grieta que, desde siempre, se extendía entre ambos mundos se está reduciendo, y está desapareciendo la separación que imperaba gracias a unos códigos que el presente ya no reconoce. Por ello, Luisa concluye que esas barreras, que sus vigilantas aguardaban, son antehistóricas y que nadie puede detener

⁶⁰ La mujer fractura la pierna de su tío al intentar este atravesar la valla, con el objetivo de robar fruta.

con murallas y cercados el flujo de la vida que irrumpe por vías alternativas para seguir adelante, y mientras tanto, en aquellos oasis aristócratas la vida estancaba y los dueños aislados enfermaban “[...] como don Severo el del Castro, que cuando lo vi me pareció de otro siglo” (112-113), dice Luisa.

Nuestra autora reescribe o reconstruye la trama basándose en los dualismos, dividiendo la escena literaria de su novela en dos realidades esquizofrénicas, representadas por diferentes generaciones: por un lado, la de su abuela guardiana y don Severo y, por otro, la de su padre y la suya, donde parece que la historia abre caminos alternativos y atraviesa las barreras que antes eran invulnerables. La segmentación entre ambos mundos y la existencia de agentes que antes pertenecían al lado pobre y, ahora, por su trabajo, se han unido al opuesto poderoso e inaccesible al principio, nos recuerda a *El castillo* (1926) de Franz Kafka. En este contexto, nos interesa la interpretación de Doležel de dicha obra por su teoría sobre estos dos mundos separados.

A diferencia de otros habitantes de su libro, Luisa ha logrado entrar y salir del castillo de don Severo, atravesando así esta realidad, física y psicológicamente. Sin embargo, Doležel precisa la necesidad de la imposibilidad de acceso al castillo, que permanece invisible en el mundo literario de Kafka: “[...] debido a las condiciones semánticas de su construcción. Cualquier penetración o cognición procedente del mundo visible destruiría su misma esencia, es decir, su invisibilidad, convirtiéndolo en un dominio visible.” (1998: 220). En el instante en el que nuestra protagonista ingresa en el castillo, este se está marchitando y Luisa percibe la muerte y desintegración del mismo, ya sin protección, por haber perdido su invisibilidad.

La escritura entre lo real, lo ficticio y lo fantástico

En el transcurso de su recuperación de la fiebre que padeció durante un año, y como consecuencia del delirio sufrido, Luisa empieza a sufrir alucinaciones y ensueños. Durante uno de estos episodios, recibe la visita de María de Cao, su abuela, que la guía para encontrar información sobre sus antepasados en el archivo de la catedral de Mondoñedo. Luisa cree en esta visión, por ello se dirige al registro. Sin embargo, tal profecía no resulta cierta y la joven no encuentra lo que buscaba. Así pues, el elemento fantástico del cuento de la abuela queda anulado. Sigmund Freud analizó cómo lo mundano y cotidiano tiene un gran alcance e influencia directa sobre lo que soñamos. No obstante, y pese a la dificultad de que la experiencia onírica de Luisa resulte ser una maniobra de su memoria, teniendo en cuenta que incluye datos —a primera vista, desconocidos para ella—, Freud, en *La interpretación de los sueños* (2013), afirma que la memoria posee un nivel extraordinario de rendimiento, por lo

que aquello que nos parece absurdo e incoherente en un sueño es debido al olvido parcial de lo que durante el día ignoramos haber observado (257-259).

Doležel, por otra parte, analiza la función de los sueños dentro de la literatura. El autor describe los mundos intermedios que existen entre lo natural y lo sobrenatural, y que poseen propiedades de los dos:

El sueño y la locura son los más claros ejemplos de mundos intermedios: comparten con el mundo sobrenatural algunas distribuciones de modalidad, pues en ellos se hacen posibles muchos acontecimientos imposibles en el mundo natural. Al mismo tiempo, junto con el mundo natural, el sueño y la locura poseen la propiedad de su existencia real, ya que ocurren efectivamente como experiencias humanas. (154)

Lo que, a nuestra manera de ver, dificulta el análisis de los textos de Castro, o su clasificación simple y clara, es el concepto que tiene la autora de la realidad dentro del texto literario. En su entrevista con Bélen Fortes, titulada: “Entrevista a Luisa Castro”, Castro aclara cómo concibe la relación entre realidad y literatura: niega que escribir sea una vía para evitar la realidad, sino para resaltar la barrera borrosa entre ambos. En el momento de escribir, ambas se confeccionan en un diálogo y cada una acaba naciendo de la otra, sin que ninguna tenga una posición privilegiada. En opinión de Castro, la literatura acaba “[...] añadiendo o restando realidad a la realidad, porque en la vida hay muchas cosas que no son reales, que las inventan, y otras, en cambio, están como tapadas” (Fortes).

Otro supuesto que deseamos valorar en este contexto y que, a diferencia del cuento de la abuela, sí posee una implicación en lo fantástico o lo maravilloso es aquel en el que la tía Lola crea, a través de su imaginación, un personaje que acaba manifestándose en la realidad; suceso que a su vez forma parte del argumento del primer libro de Castro. La historia cuenta que la tía Lola, que trabaja en Madrid, inventa en una de las cartas que envía a la familia una historia acerca de un vecino de Luisa, de nacionalidad argentina. Lola dice haber visto al argentino en compañía de una mujer de ciertas características físicas. Apenas unas semanas después, él aparece en Foz con una mujer que se ajusta a la descripción narrada por la tía en su carta. Durante sus vacaciones en el pueblo, Lola tiene ocasión de toparse cara a cara con esa mujer y, cuando le puede el miedo por encontrarse con su creación, su tía abandona la localidad de manera anticipada y deja de mandar cartas de ese estilo. Lo curioso es que la acompañante del argentino desaparece, misteriosamente, al marcharse su creadora y el hombre acaba suicidándose.

Luisa, que había utilizado la historia en su primera novela, afirma que los críticos no han acertado en sus análisis de aquella novela, ya que, pensamos, buscaban una interpretación lógica y no fantástica. Así dice Luisa: “Ahora voy a relatar algo que ya relaté a menudo en mi primera novela, sin duda incomprendida, como las cartas de mi tía” (156). De la existencia de lo fantástico también se sirve el relato de la tía abuela Amadora quien podía predecir las muertes antes de que sucedieran. Luisa explica que el ser humano puede convertirse en un canal donde el pasado y el futuro desconocidos pueden encontrarse. Luisa explica: “En esos momentos, la historia transita por nosotros, nos rapta por un momento, y por todo nuestro cuerpo sentimos el flujo de las averías del pasado, y la corriente alocada del porvenir” (109). Kripal alude al término “telaesthesia” que introduce Frederic Myers: “The term referred to the mind’s ability to access information at a distance without any receiving of or sending mind on the other end. He preferred it to the more common French term, clairvoyance, because the latter implies the organ of sight, and perceptions at a distance are by no means always visual” (86).

Luisa asegura que toda su familia se ha visto dotada con este don, ella incluida, y que algo similar acontece cuando inventa un personaje sobre una adolescente, Clara, que acaba apareciéndose en su clase. Ella llamará a este estilo la escritura paranormal o primaria (155)⁶¹, y la diferencia de la literatura. Acto seguido, estudiaremos los aspectos de su teoría. Luisa argumenta que la única manera de escribir que vale la pena es la de prevenir la vida o la de crearla:

La literatura sólo neutraliza este poder mágico de la escritura. [...] La única ley del cuento, la verosimilitud, implica en sí una transgresión de todas las leyes físicas. El escritor miente precisamente para no conceder crédito a una verdad escrita de antemano, no miente en aras de una verdad escrita de antemano, no miente en aras de una verdad poética, que no existe, sino que la construye con las armas que tiene, con un juego de espejos, con un conjunto de sugerencias, de manera que aquello que es siempre inacabado, imperfecto e inmanejable, la realidad verdadera, azarosa, e inaprensible, aparezca a nuestros ojos como algo con una coherencia interna, con unos leyes inexorables, como un juego desmontable cuyas piezas conocemos y podemos ordenar. (154)

⁶¹ Luisa define su teoría de la siguiente manera: “Las palabras nos atan a su dictado, son ellas las que elaboran nuestro futuro y nuestro pasado, pero no las palabras de la literatura sino las otras, las que van a la caza del mamut. Es este uso primario de las palabras el que a mí me da miedo, y el que la literatura trata de exorcizar, convirtiéndolo en un arte de referencias, de múltiples lecturas, de doble lenguaje” (155).

Luisa acaba de crear un dualismo escritura/literatura que merece ser deconstruido. En el mismo contexto, define la escritura y distingue entre la escritura real, de poderes gnósticos (156), y la literatura, proclamando que la primera no transmite historias sobre la realidad, sino que las idea. Para ella, existe una grieta entre la escritura como presencia y la escritura como fabricación imaginativa. En el mismo contexto, para contrastar la proclamada supremacía del discurso sobre lo escrito, Derrida habla, en su libro *La escritura y la diferencia* (1989), de dos escrituras: una primera, que hace proyectar una huella como escritura de autoridad en la cual la voluntad se conserva y reconstituye su presencia, y otra escritura servil que se manifiesta como “[...] *téchne* irresponsable porque en ella desaparece aquel que sostiene el discurso” (364-365).

Derrida diferencia entre la consciencia de una cosa, el pensamiento contenido en ella, y la palabra que surge a raíz de esta y por causa de experimentarla, afirmando que la palabra pura no es la cosa, pues no la puede substituir (17). Luisa hace lo mismo cuando distingue entre escribir la realidad y reconstruirla para ajustarla a reglas que no son las suyas propias, sino las que nosotros hemos impuesto sobre ella. Aquello destruye la pureza de la vida, y el discurso que nace, por ella y sobre ella, tampoco es puro.

Hablando de la escritura y su esencia “originaria” en cuanto a su futuro, Derrida nos comenta el aspecto inaugural de la escritura, preconizando que es “[...] peligrosa y angustiante. No sabe adónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro” (21). Este tipo de obra que describe Derrida es, según Castro, la producción del escritor-artista, quien, en su opinión, no tiene una clara estrategia sobre lo que quiere hacer con su obra, sino que hace que la obra sea su guía en este proceso. Este artista entra en diálogo con la propia obra sin tratar de “imponer al mundo una visión ni una idea particular de las cosas” (Fortes). A lo largo del libro, Luisa emplea esta teoría para demostrar la superioridad de la escritura mágica o creadora de realidad, a diferencia de la literatura creadora o generadora de ficción⁶², y declara que gradualmente lo imaginario se ha convertido en lo único real⁶³ (2003: 154).

⁶² El tema que propone Luisa Castro en esta novela ha sido tratado en el cine contemporáneo, en películas como *Stranger than fiction* (*Más extraño que la ficción*, 2006) o *Ruby Sparks* (*Ruby, la chica de mis sueños*, 2012), donde en un argumento semejante la escritura de un texto hace reencarnar a un personaje a través de las palabras del escritor, convirtiendo a este, literalmente, en un dios.

⁶³ Derrida hace una referencia directa y clara y ofrece su explicación de la noción en su artículo “Fuerza y Significación” donde dice: “El sentido no es ni anterior ni posterior al acto. No es lo que se llama Dios, que afecta de secundariedad a toda navegación humana, ese pasaje: la reciprocidad

Asimismo, uno de los elementos principales por los que llamamos a la pareja, ideada por Luisa, oposición binaria es el de la anterioridad. Para ella, la escritura es previa a la literatura por su poder de anticipar o crear la realidad. La escritura se considera como creadora de significación, lo que la sitúa en una posición anterior, o por encima de la literatura. También entendemos, a este respecto, que la creación del sentido por y a través de la escritura es literal porque las palabras cambian la realidad y crean personajes y situaciones reales. Por lo que, desde un punto de vista derridiano, incluso los conceptos están correlacionados en virtud de las diferencias que encontramos entre la escritura como significador, siendo su propio centro de referencia, y la literatura relativa a la realidad. Luisa, en la novela, nos ofrece tres ejemplos en los que su trabajo mantiene con el mundo una relación no referencial, sino originaria: la de su tía abuela Amadora, su tía Lola, y el suyo propio. La escritura se comporta como un código mágico o como si fuese la palabra de un dios; es fuente de la realidad y no el caso contrario.

Por otro lado, existe esta escritura referencial que no pretende reordenar el mundo real con trucos literarios. Específicamente en la obra, esta escritura es en su mayoría autobiográfica, sirviéndose como fuente de la vida y las experiencias personales de la propia escritora, por lo que la denominamos escritura referencial. Si bien aquí en ningún momento Castro establece un pacto autobiográfico con el lector de manera directa, y se refiere a este libro como novela. Lejeune, afirma que, a diferencia de cualquier forma ficcional, tanto los textos biográficos como los autobiográficos son textos referenciales. Su objetivo es proporcionar información “sobre una ‘realidad’ exterior al texto”, lo que los hace pendientes o susceptibles de verificación. El fin, en opinión de Lejeune, no es producir una copia verosímil de lo real, sino producir “el efecto de realidad”, o “la imagen de lo real”. Lejeune especifica que estos textos referenciales tienen que conllevar “‘*pacto referencial*’, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira” (76). Veremos que Castro reúne en su texto lo que podemos llamar factores de esta referencialidad, como los nombres propios, tanto de personas como de sitios reales que se pueden verificar, coincidencias innegables con su vida personal y literaria y, por último, la metaficcionalidad del texto que hace más endeble su ficcionalidad. No obstante, argumentaremos sobre este aspecto, con mayor detalle, en la entrada dedicada al autobiografismo.

diferida entre la lectura y la escritura. Testigo absoluto, tercero como diafaneidad del sentido en el diálogo en el que lo que se empieza a escribir está ya leído, lo que se empieza a decir es ya respuesta” (1989: 22).

Autobiografía

En su entrevista con Fortes, al responder una pregunta sobre los aspectos que parecen autobiográficos en sus novelas, Castro asegura que le gusta establecer su ficción con datos y nombres conocidos, para después desproporcionarlos a su manera, hasta casi borrar cualquier identificación, y concluye que “el autobiografismo no está en las anécdotas y ficciones concretas” (Fortes). Luisa Castro, ante el dilema de la verificación del autobiografismo de sus novelas, siempre se escuda tras la literatura, además de hacerlo tras un concepto propio de la realidad.

Lejeune confirma lo siguiente: “[...] no es un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario. Falta aquí lo esencial, lo que yo he propuesto que se denomine el *pacto autobiográfico*. [...] El lector podrá poner en entredicho el parecido pero jamás la identidad” (64). De acuerdo con la definición de Lejeune, la autobiografía es una narración que relata la vida de su autor, y por ello precisa que exista “[...] una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (57).

En el caso particular de nuestra novela, Lejeune establece que, si existe una identidad de nombre entre autor/narrador/personaje, sin establecer un pacto autobiográfico implícito, esto incitaría al lector a considerar el texto como si fuese una autobiografía y, en dicho supuesto, se estaría dando una contradicción o un cruce entre dos sistemas de signos diferentes (152). De hecho, en uno de los primeros cuadros que dedica Lejeune en su estudio a todos los cruces posibles entre ficción y biografía, la casilla que corresponde a nuestro caso está vacía.

Los perfiles de su padre y su madre, su ciudad natal, junto con otra serie de detalles que coinciden a la perfección con la vida de Luisa Castro, no son los únicos datos autobiográficos en la novela, sino que también Castro introduce un grupo de personajes que parecen corresponden a la perfección con el mundo real de la novelista. Un ejemplo de ello es el mago Merlín, al que Luisa menciona de paso al conocer a su primer novio, Gregorio. El mago Merlín es un personaje que pertenece al mundo real, su nombre es un seudónimo de Manuel Montero, dueño de una tienda de curiosidades en Camiño Norte. En el artículo que le dedica *El País*, en 2010, la descripción de Montero corresponde al de su personaje en la novela. Además de añadir un aire realista al texto, o de poseer un significado espacial para la autora, no podemos hallar un vínculo que una el encuentro entre Luisa y Merlín al relato primero. Otro ejemplo es Maite de Paz de la editorial Arnao, que aparece en la novela con su

mismo oficio de editora literaria, y al que también Castro alude en su entrevista con *El Cultural*, titulada “Y aquel librero puso mi libro sobre el mostrador”, realizada en 2008.

Rodríguez Pequeño comenta que los textos ficcionales verosímiles presentan dentro de su “estructura de conjunto referencial” una mezcla de elementos reales y elementos que les asemejan, el autor también confirma que en los textos ficcionales no verosímiles encontramos: “también formas semejantes a la realidad e incluso formas reales. En cualquier caso, la presencia de formas reales es más densa en los textos ficcionales verosímiles” (118).

Narración y anacronías

En esta novela, al ser una narración en primera persona, el texto tiene esta accesibilidad privilegiada al complejo mundo interior del personaje. Cohn se refiere a las posibilidades al alcance de esta narración y comenta: “Like psycho-narration in the third-person novel, self-narration can articulate inarticulate states of consciousness, or summarize long-range psychological situations and their slow mutations” (144-145).

Cohn explica que las narraciones en primera persona poseen este poder de deslizarnos hacia delante, o hacia atrás, en el tiempo del relato, dado que son siempre escritas desde el punto de vista de un narrador que sabe lo que le va a suceder o lo que le ha sucedido en la vida (145). Castro aprovecha esta posibilidad cuando emplea una analepsis dentro del marco de su primer viaje con su padre, trasladándonos a su infancia.

A pesar de sus virtudes para el narrador, la narración homodiegética también presenta sus limitaciones como, por ejemplo, ocurre en el incidente en el que, siendo Luisa un bebé, la condesa la sostiene en brazos, o cuando se alude a su experiencia con los ataques de asma. Ambos supuestos resultan inaccesibles para un narrador homodiegético por tratarse de momentos, tan remotos en su infancia, que no pueden ser registrados como recuerdos propios. Cohn confirma esta idea y dice: “Infancy and death point up the most obvious limitations imposed on self-narration by the figural identity of hero and historian” (144).

Debido a la estructura narrativa que ha elegido Castro para la novela, donde no hay un acto o un relato central que prevalezca sobre el resto de los componentes narrativos del texto, recurrimos a las delimitaciones que sugiere Genette, en cuanto al orden de los relatos que puede encerrar una novela. Este autor afirma que “Un relato no puede ‘encerrar’ otro sin señalar dicha operación y, por tanto, sin designarse a sí mismo como relato primario” (1998: 60). Sin embargo, la secuencia narrativa que ha elegido Castro para su narración hace difícil

al estudioso determinar o fijar un relato primario⁶⁴. Podemos establecer sin lugar a dudas el presente de la narración en el momento de la vuelta de Luisa a la casa familiar tras su divorcio, pero, a diferencia de otras novelas, aquí en la narración iterativa no transcurre el pasado desde este punto de presente hacia el principio; aquí, la infancia es una narración cerrada y circular, ya que en nuestra novela existe una elipsis que recorre la vida de Luisa como estudiante universitaria, además de su matrimonio y su vida adulta hasta este punto de regreso a su pueblo natal.

De la misma manera, el aspecto autobiográfico de la novela invita a un narrador con una función doble: es un narrador intradiegético y al mismo tiempo un personaje metadiegético, específicamente cuando Luisa se convierte en personaje en los cuentos que incluye dentro del marco del relato primario, como es el caso del cuento en el robo del mercado.

La narradora empieza su novela donde un viaje al lado de su padre hacia la estación de autobuses le recuerda su primer viaje significativo con él hacia Alcázar de San Juan. Juzgamos que este es el primer relato central de la novela. Además, teniendo en cuenta el título, encontramos su selección justificada como relato primario. No obstante, pronto vemos que este relato también contiene, además de saltos hacia atrás, o analepsis, otros relatos, o cuentos secundarios que hacen su posición como relato primario menos privilegiada. La narradora relata dentro del marco de este viaje los perfiles psicológicos de sus padres, sus abuelos maternos y paternos, además de las historias de sus bisabuelos y el primer encuentro con Amanda. Asimismo, Luisa se refiere a unos de los temas centrales en la novela: la teoría de su adopción.

El orden categórico de los relatos que Genette establece en su libro aclara un matiz esencial: “Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él” (62). De este modo, un relato secundario —o, incluso, terciario— puede enriquecer la narración tanto como uno primario, que es el caso de la novela de Castro. La otra cuestión que nos planteamos es si el hecho de presentar esta variedad de relatos, aunque categóricamente subordinados, puede perjudicar la unidad narrativa del texto.

⁶⁴ Ante las confusiones intencionales entre el orden de los acontecimientos en la historia y su secuencia en el relato, Bal comenta: “En un caso de este tipo, obviamente, nos vemos reducidos a la impotencia. Pero lo sorprendente en estos casos es que el caos cronológico que observamos sigue siendo a menudo bastante expresivo”. (62)

Un relato que pertenece a esta categoría es el relato del muñeco de la abuela paterna, Balbina, que se llamaba Ernesto Balbino, y que la abuela “vestía y calzaba con gran esmero” (70). El relato del muñeco aparece a partir del capítulo cuarto, donde Luisa nos cuenta cómo su abuela vestía al muñeco como si fuese un niño de carne y hueso. El relato alcanza un punto dramático cuando Rosa queda sin sitio para el alojamiento de sus clientes y pide a la abuela alojar a una pareja de turistas, sabiendo que a la abuela le sobraba una cama (la cama de terciopelo donde normalmente descansaba el muñeco). La abuela se niega a acoger a la pareja, lo que ocasiona una gran discordia entre Rosa y su suegra. No obstante, lo que resalta este relato es la confesión de Luisa en el final del libro de que pretendía narrar la historia a través de los ojos del muñeco. Esta última afirmación concede al relato del muñeco una importancia análoga al del viaje con el padre, lo cual puede perjudicar la subordinación entre los diferentes relatos. Sin embargo, aparte de arrojar luz sobre la peculiaridad del carácter de la abuela, el relato del muñeco en sí no es primordial en la vida de Luisa.

Es de nuestro interés un rasgo narrativo que Genette estudia y que toma su ejemplo de Dickens, quien incluye descripciones detalladas en sus novelas y que obligan a Genette a plantearse la siguiente pregunta: “¿Cómo hace avanzar la historia este detalle?”. La respuesta de Genette es negativa, incluso califica el detalle añadido de inutilidad y lo denomina “una pequeña floritura al margen”. Ahora bien, Genette añade, reivindicando al gran novelista: “[...] son precisamente esas florituras las que crean el clima propio de Dickens. [...] La unidad de la novela se resiente, pero no importa, porque Dickens es, sin duda, un escritor en el que las partes son mayores que el todo” (1989: 34).

Metáfora y metonimia

Luisa Castro incorpora numerosas metáforas a su novela, ya que el estilo narrativo del libro y las analepsis dan lugar al uso frecuente de figuras retóricas. La escritora también recurre a la metonimia en varias ocasiones, como hemos visto con la imagen de la guarida del zorro. Sin embargo, son las metáforas que Luisa utiliza más a menudo en esta narración. A continuación citamos algunas de ellas. En las olimpiadas donde Nadia Comăneci inspiraba la admiración e iluminaba la imaginación de Luisa, esta describe los ingresos de su familia como “un pódium” con su padre en el escalón más alto: “[...] con su medalla de campeón del dinero, en el segundo puesto mi madre, con su olla exprés a rebosar de las ganancias que le dejaban los veraneantes...” (88-89), con su hermana ocupando el tercer puesto dando clases particulares y Luisa en el último escalafón con lo obtenido en los concursos literarios (88-89). Estas metáforas parecen añadir al discurso un sentido del humor que se aproxima a la ironía,

dado que, en algunos aspectos, lo que está haciendo Castro es ofrecer unas caricaturas de los padres en la novela.

En lo que concierne a los diferentes usos de la metáfora y la metonimia, una referencia meritoria de Hillenaar la esclarece al hablar sobre el trabajo de Guy Rosolato:

In what he calls metonymy we recognize a maternal, secure, clear and coherent way of handling language. The ellipse here is the principal manifestation of the loss that is hiding behind all our words. The metaphor, on the contrary, is the adventurous way of treating language, the jump with the father into the unknown, an act of faith in the mysteries of reality. (1994: 4)

Hillenaar trata a ambas figuras desde una perspectiva psicológica, en la cual la metonimia nos hace entender lo que ya está a nuestro alcance, mientras la metáfora nos lleva a expandirnos a nuevos terrenos.

Metanarrativa

Las referencias en la obra actual a las novelas anteriores de Castro no son los únicos elementos metanarrativos en la novela. Luisa siempre parece compartir sus decisiones como escritora abiertamente con el lector, informándole de los cuentos o historias que ha incluido o las que ha decidido eliminar. Por ejemplo, volviendo de su viaje con su padre de Alcázar de San Juan, explica: “El regreso fue mucho más sencillo que la ida. Apenas recuerdo ningún suceso digno de contar” (122). En otra ocasión, menciona una elección que ha hecho callar un cuento. Con el dinero obtenido con un premio literario había comprado un regalo para Gregorio, que debía recoger en Ponferrada con su padre, y dice: “[...] pero ésa es otra historia que no tiene tanta gracia” (189).

Luisa Castro y “la teoría del autor”

Linda Badley, en su libro sobre el cineasta Lars Von Trier, *Lars von Trier (Contemporary Film Directors)* (2011), combina la crítica de género, el psicoanálisis y los estudios culturales para acercarse al trabajo de este aclamado director. Badley se refiere a la especulación sobre las intenciones del autor que ella califica como un proceso peligroso: “especially so when Trier’s image is so overtly self-constructed and publicly staged, and when contradicting previous statements is integral to his game. A demonstration model of the intentional fallacy, he is an auteurist critic’s dream subject and worst nightmare” (Badley, 2011: 6).

Optamos por comparar al trabajo de Von Trier con el de Castro porque la creación artística de ambos nace a partir de un trauma y el enfrentamiento entre un individuo, a menudo una protagonista femenina, y una jerarquía social particular, lo cual, por su parte, es un tema muy presente en la era posmoderna. Badley resalta: “As depth psychology has lost credibility, identity has shaped itself around the concept of trauma, and as Seltzer suggests, a mediatized trauma discourse has become our common language [...]” (7). Badley afirma que la noción del “trauma terapéutico” se une al aparato metacinemático, circundando las colaboraciones y películas de Von Trier y agregando así otro nivel de performatividad y de autoconstrucción a lo que ya son psicodramas u obras confesionales. A pesar de que Freud haya muerto, Von Trier introduce mitos y métodos psicoterapéuticos al acto creativo al que retrata como inseparable de la configuración de uno mismo; un proceso con cruciales ramificaciones culturales y políticas (2011: 7). En este contexto, ¿qué mejor ejemplo de la literatura de trauma que la novela *Viajes con mi padre*, dedicada casi en su totalidad a la novela familiar?

Del mismo modo, Hal Foster argumenta en su libro *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the century* (1996) que en el arte y los campos teóricos “[...] trauma discourse continues the poststructuralist critique of the subject by other means, for again, in a psychoanalytic register, there is no subject of trauma; the position is evacuated, and in this sense the critique of the subject is most radical here” (168). No obstante, según él, en la cultura popular, el trauma es un incidente que da garantía al ser del sujeto, lo que convierte a este en testigo y superviviente. Además, otorga al individuo traumatizado una autoridad absoluta, debido a que uno no puede desafiar el problema de otro (o le cree o no). Por ello, en el discurso del trauma, el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Foster concluye que esto, mágicamente, resuelve dos de las contradicciones imperiosas de nuestra cultura: la política de identidad y el análisis deconstructivo. Este autor comenta lo siguiente: “This strange rebirth of the author, this paradoxical condition of absentee authority, is a significant turn in contemporary art, criticism, and cultural politics” (168). Entre el personaje ficticio femenino y su creadora, Luisa Castro, existen coincidencias innegables, nombres y datos que corresponden y pertenecen a sitios y personajes reales. Sin embargo, Castro ha preferido no confirmar nada, no ocultar nada, manipulando el concepto de la realidad y haciendo de la literatura una tabla de paso para lo real, personal e íntimo, bajo las gloriosas galas de lo ficticio.

En su libro *Between Philosophy and Literature: Bakhtin and the Question of the Subject* (2013), Daphna Erdinast-Vulcan argumenta sobre la relación que existe entre el sujeto como narrador y el sujeto como personaje, y su conexión con los elementos autobiográficos de la narración, lo cual lleva a una interpretación psicológica y explica que la división sintáctica que parece permitir la separación del sujeto-narrador del sujeto-personaje en los proyectos autobiográficos, ya sean estos escritos o simplemente vividos, es la muestra de “[...] a profound split within human subject, whose desire for self-containment is ineluctably doomed to deferral” (31-32). Tal afirmación coincide con el comentario de Foster en el que el autor ha llevado el trabajo artístico al campo de la identidad y la deconstrucción.

6. *Podría hacerte daño*

Podría hacerte daño ganó del XVI Premio de Narrativa “Torrente Ballester”, y fue publicado por Ediciones del viento en 2005. El libro agrupa veinte cuentos que comparten una variedad estilística y temática, dentro del marco narrativo icónico que Castro ha venido desarrollando a lo largo de su carrera. En esta parte dedicada a la colección, detallamos el argumento de cada cuento, además de su análisis. Sin embargo, aquellos cuentos que presentan líneas temáticas similares a las novelas recibirán un análisis más extenso, como el cuarto cuento, *Una boda junto al green*.

De manera similar a las novelas, los cuentos, en su mayoría, se nutren de un “Yo” narrador en el que Castro refleja sus datos autobiográficos; y esto otorga al libro una clara relación con el resto de la narrativa de Castro. Así mismo, algunos personajes parecen trasladarse de un cuento a otro, atravesando las barreras de los mundos ficticios, mientras otras escenas narrativas se repiten. Los dos temas principales son la presencia de elementos sobrenaturales en la vida cotidiana y el amor entre dos individuos con una gran diferencia de edad.

Muchos relatos por su tema y su técnica se sitúan en el género fantástico y maravilloso, incorporando el presente y la realidad a una nueva dimensión o sometiéndolos a nuevas reglas, y así veríamos lo que Duplessis explica en su libro, bajo el concepto de “estrangement”, donde explica las posibilidades alternativas que proporciona este campo para la narrativa feminista:

The poetics of estrangement dissolves assumptions about the way our world Works by confronting its norms. Women’s science fictions provide an intermingling of two kinds of estrangement, one empirical and the other fantastic, supernatural. Social and political transformation may be depicted through realistic projections of contemporary life and through uncanny, spiritual realms. These female authors seem especially interested in portraying changes of consciousness that call into play the spiritual and the unverifiable. The authors construct as an arena of debate and site of action the dominant or normal consciousness and proceed to rupture its continuity and its expectations. Breakthroughs to future consciousness, telepathic communication, lives parallel to ours are ways of narrating muted alternatives to psychological and social forms that are embedded in personal consciousness (179-180).

“Una patada en el culo”

El cuento transcurre durante el viaje de vuelta de la narradora, acompañada por su pareja Juan, de Portugal. En el camino, la narradora se entera de la muerte de una querida amiga, Lola.

La noticia trágica trae a la mente de la narradora homodiegética una anécdota que le pasó junto a Lola, en el festival de Ortigueira, cuando ambas eran adolescentes. Mientras la narradora y Lola estaban de vuelta a casa, después de las fiestas, un hippie le dio una patada en el culo a la narradora, después de pasar a su lado en la acera. La narradora había pensado en cambiar de acera, como Lola, pero no lo hizo y comenta: “Quién sabe, quién puede predecir lo que pasa si uno evita que pase lo que se ve venir. Yo no veo venir muchas cosas pero el animal que llevamos dentro las intuye, las sabe antes de que sucedan” (17). Luego, esta patada en el culo se compara con los sentimientos de tristeza por la muerte de Lola, porque la tristeza, dice la narradora, no se instala con la rapidez de una patada en el culo. Otro componente de este cuento es Juan, cuyos largos silencios también se comparan con esta tristeza. La narradora lo describe como un ser celestial o un monstruo (18), por lo que viene a la mente Gaspar, el protagonista de *La segunda mujer*. Sin embargo, el cuento no indaga en la relación de la pareja; en su lugar, parece más bien un homenaje a la amiga fallecida, que también se vuelve a mencionar en otro relato.

“Podría hacerte daño”

Podría hacerte daño es el nombre de un personaje femenino, que se muestra como la archienemiga del protagonista. El narrador homodiegético prefiere designar esta amenaza verbal, que su antagonista le lanza, como un nombre propio para ella. Ambos son artistas, *Podría hacerte daño* es mayor y con mucho más poder en el mundo del arte; ella había ayudado al narrador para vender sus cuadros y conseguir sus primeros clientes, tras su llegada a la ciudad. *Podría hacerte daño* se enamora del protagonista, pero cuando despega la carrera de éste, sus llamadas se hacen menos frecuentes a *Podría hacerte daño*, lo que ocasiona el desasosiego entre ambos. Castro confiesa que el relato está basado en datos autobiográficos y dice: “Conocí a una persona, una chica mayor que se volcó en ayudarme, hasta que me di cuenta de que realmente quería aprovecharse de mí” (2005). El cuento también nos recuerda *El secreto de la lejía*, justo por esta explotación que viene disfrazada de ayuda y la trayectoria de aprendizaje de un joven artista.

“La mandolina”

Julia tiene siete años y está emocionada, a causa de la visita a casa de su amiga Eugenia, que vive en el centro, mientras que Julia vive en las afueras del pueblo. La zona de la casa de Julia está en una zona más humilde, en casas de marineros que no tienen los pisos y ventanas con las vistas de la casa de Eugenia, como nos cuenta el narrador omnisciente. La expectación y la emoción se disuelven pronto, por la fealdad del interior de la casa y de la figura de la madre de Eugenia, quien además, somete a Julia a un interrogatorio que pronto se destapa como un acoso emocional. Tan dura es esta investigación que utiliza a Julia para educar a una hija a la que la madre realmente no quiere, que Julia acaba cometiendo su primera mentira. Julia, para defenderse del hecho de que no va a la clase de música, en la escuela, como el resto de sus amigas, incluida Eugenia, inventa la mentira de que ella toca la mandolina y que para ello tiene que ir a otro pueblo, donde sí está incluido este instrumento en la clase de música.

El cuento es un encuentro entre una niña y una mujer que pertenece a una clase más alta, pero es también una confrontación entre la inocencia y la corrupción moral del mundo; es un tipo de aprendizaje a edad temprana y una clase en la división social por cuestiones de clase, religión, origen y poder.

“Una boda junto al green”

Marta y Rafael están invitados a una boda. El cuento empieza con Marta eligiendo lo que será su vestimenta para la boda. A diferencia de las otras invitadas y contra los consejos de su marido, Marta decide no llevar una pamea o un vestido de color pastel. En la boda, el marido empieza a flirtear con una ex amante, poniendo a prueba la paciencia de su mujer y aquella nueva educación que ha adquirido, en la que se sobreponen las apariencias y decoros sociales sobre lo personal. El cuento comparte el núcleo temático con la última novela de Castro, por lo que pasamos a un análisis de su tema principal: la feminidad como una actuación. El narrador pone cierto énfasis sobre el hecho de que una no es mujer hasta que sea una señora. Lo que pronto se destapa como un fetiche masculino, se efectúa a través de una sublimación extrema, que convierte a la mujer en un objeto con casi una única funcionalidad o finalidad, que es una fachada social y exhibicionismo de clase extremos. El narrador deja claro que era cosa de Rafael este énfasis en mantener el código de la vestimenta; este código, que tiene su significado en su representación de la objetivación de la mujer. Diane Elam en su intento de establecer conexiones entre deconstrucción y feminismo

partiendo de las observaciones de Derrida y el pensamiento Kantiano observa: “As feminists, we are all concerned for women, yet we don’t know what they are. And what binds us together is the fact *that we don’t know*. The specificity of feminism is thus its insistence that the politics of undecidability (among multiple determinations) must be understood from a standpoint of indeterminacy, of political *possibilities*)” (84).

Dentro del mismo context, Butler en su libro *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (1991) enfatiza que: “gender is a performance that *produces* the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core [...]” (Butler, 1991: 28). Por último, recurrimos a la siguiente explicación de parte de Moi. Dicha autora argumenta que para Beauvoir, el cuerpo es una situación, y como tal, una parte crucial de la experiencia vivida. Igual que el mundo me transforma constantemente, yo también constantemente me transformo en la mujer que soy. Una situación no es una estructura “externa” que se impone sobre el sujeto individual, sino más bien una amalgama irreductible de los (proyectos) de la libertad de este sujeto y las condiciones en que se encuentra esa libertad, Moi concluye: “The body as a situation is the concrete body experienced as meaningful, and socially and historically situated”. (Moi, 1999, 74).

Para fundamentarlo, llega el símbolo óptimo de este proceso de transformación de las mujeres en señoras: la pamelita. A lo largo del cuento, la pamelita se convierte en este fetiche que sustituirá a la mujer, y contra el cual Marta va a luchar, intentando deconstruirlo, no solo con llevar un sombrero que no es una pamelita, sino un sombrero de hombre (sombrero de deshollinador o chistera); además, se viste con un vestido negro; es la forastera, la bruja que traerá la destrucción a la boda.

La mujer paralela a Marta en este cuento es la ex amante de Rafael, Louise, que también compete por el amor de Rafael y representa a la mujer que ha alcanzado el estado de fetiche y que es el producto de la ideología de clase al que pertenece Rafael. Al entrar Louise en la boda, Rafael dice: “Esa, esa es la pamelita” (31). El monólogo interior de Marta ata los cabos sueltos entre la sublimación y su representante fetiche, por un lado, y lo que es una mujer o señora en la sociedad de Rafael, por otro; dice Marta: “Aquella era una pamelita; aquella era una señora” (32).

Marta, ante esta aniquilación sistemática de la identidad femenina, tiene que renunciar a la suya, poniéndose un sombrero de hombre; dice el narrador: “El aspecto de Marta entonaba mucho con la etiqueta masculina” (31). En este caso, vemos que la actitud feminista de Marta, en su intento deconstructivo, afronta un dilema fundamental, porque recurre a un falocentrismo que la deconstrucción intenta evacuar, y acaba denunciando al sistema, a través

de reconocer los símbolos que debería rechazar. Spivak alude al mismo punto en su artículo antes citado. Pero Marta, también, en un momento dado, se quita el sombrero, cuando ninguna otra mujer se quita la pamelita, desafiando las reglas establecidas de su sublimación.

De manera parecida a *La segunda mujer*, en el cuento, la pedida de mano de Marta, además de ser improvisada, ha llegado tarde, por lo que resultó insignificante. Marta, igual que Julia, viene de una familia humilde, pues nunca se había puesto una pamelita en su vida. Al entregarle el anillo de compromiso, Rafael le dice: “Yo sé que en tu familia no hay esta costumbre, pero yo quiero que lo tengas” (30). Conjuntamente, Rafael/Gaspar tienen una ex amante, Louise/Montse. Rafael no se casó con ella y ahora el fantasma de aquella injusticia sigue en el aire, asfixiando a todos. De manera análoga a Julia, Marta tiene que demostrar su nueva educación y su reciente formación de señora de la alta sociedad, cediendo su marido a otra mujer sin exhibir sus sentimientos y con una resignación callada. El narrador, que comparte la voz del narrador de la novela, escribe el nuevo deber de Marta: aguantar: “[...] la dolorosa visión de una amante antigua que se cobra el precio de lo que nunca sucedió” (37). Esta dolorosa visión y el esfuerzo que requiere convivir con ella, acaban paralizando los intentos de emancipación por parte de Marta, castrada en un sentido por el marido, que parecía más interesado en otra durante toda la boda. Desequilibrado el poder de Marta, su lucha queda ridiculizada. A partir de este momento y de aquella boda, los actos rebeldes de Marta se concentrarán en otro aspecto: en desafiar el establecimiento sagrado del matrimonio, con su enorme valor para el patriarcado; dice el narrador: “[...] tomó agradecida la mano del esposo, mientras soñaba por primera vez, gracias a él, con otros hombres, con otro amor” (38).

Uno de los conceptos fundamentales que describen a Marta en su lucha, es su incapacidad de ver a través de su cosificación como género, y por ello no reconoce que también estaba siendo construida como capital o como clase; de acuerdo con ello, Marta pertenece a otra minoría: además de ser mujer, ella es también de clase baja. En este contexto, la pamelita, específicamente con Louise como su portadora y representante, no solo hace referencia a la nueva mujer, “la señora”, con la mujer cosificada por la sociedad burguesa como género, sino que denota una alianza con el patriarcado a través del capital (el texto declara el origen burgués de Louise). Louise, en este caso, es una heredera⁶⁵ del

⁶⁵El término ha sido introducido por Duplessis: “The debate between inheritor and critic is a movement between deep identification with dominant values and deep alienation from them” (2008: 39)

patriarcado. En el cuento, Marta solo puede luchar en una batalla, la del género, porque no tiene ningún poder (el capital como un significante que pueda deconstruir) en la otra.

“Un cartílago menos”

La narradora homodiegética cuenta la historia del accidente que tuvo a los trece años, cuando era el alero-pívot de su equipo de baloncesto. Ella cayó y se desgarró el cartílago que rodea la rótula de la rodilla. La necesidad de una operación lleva a la narradora y su madre de viaje a Lugo, en busca de un médico. Cuando por fin encuentran el hospital adecuado, donde la narradora se ingresa, ésta, bajo la anestesia, cuenta a las enfermeras sus aventuras amorosas. Una, en particular, se destaca y es sobre un chico llamado Antonio. El cuento empieza a pertenecer al género fantástico, porque, en aquel entonces, ella no conocía a ningún Antonio. Sin embargo, en el nuevo pub de su pueblo, Foz, aparece un chico venido de Madrid, con el nombre de Antonio.

Al tener la pierna escayolada, Antonio tiene que acompañar a la narradora a su casa, donde surge un compromiso que no hubiera sido posible, si no fuera por la necesidad de la narradora de un acompañante. Tal vez por la timidez extraña de Antonio o por el aparato de sus dientes, la narradora nos deja claro que no es uno de los chicos con quien preferiría salir. Antes de su vuelta a Madrid, el día anterior del viaje de la narradora a Lugo para quitar la escayola, Antonio le regala un anillo de hippies y la narradora le regala un frasco, con su trozo de cartílago en formol. Antonio desaparece antes de que la narradora pueda recuperar el frasco, por lo que él llevará el cartílago de la narradora guardado en formol, que tal vez era el motivo de la aparición y desaparición misteriosa de Antonio: llevar con él aquel cartílago roto.

El poder de anticipar la aparición de una persona es un poder que hemos visto tratado en la primera y cuarta novela de Castro, por lo que se ha convertido en una piedra angular de su narración fantástica. Igual que Antonio, las personas que aparecen después de su anticipación por la narradora, no tienen un gran impacto sobre su vida, pero ello no cambia la naturaleza fantástica de sus apariciones; además, a menudo desaparecen de la misma manera en la que aparecen.

“Coeficiente cero”

Una narradora mayor recuerda su verano de los dieciséis años, cuando decidió apuntarse a una interesante y extraña excursión. Ésta consistía en pasar quince días de verano en el Castillo de la Mota, en Medina del Campo, en una experiencia de intercambio entre los

jóvenes más dotados de Galicia y sus semejantes de Alicante, dentro de un programa cultural. Todo se desarrolla bajo la supervisión del profesor Méndez, que se convertirá en el antagonista de la protagonista.

La narradora mayor empieza su cuento retratando la naturaleza frágil de la felicidad que las vacaciones veraniegas pueden destapar, y que se aprecia en particular en la gente que no encaja en su entorno, con sus familias, y acaba encontrando su único asilo en la soledad. De vuelta en el castillo, con la narradora homodiegética, lo que más atormenta a la protagonista es la severidad del régimen de actividades que el profesor había organizado para los jóvenes de élite, durante el día, y su contraste drástico con la libertad, casi escandalosa, que el profesor deja reinar durante la noche; un experimento donde las mentes privilegiadas comparten sus habilidades mentales durante el día y, de noche, copulan para dar a la sociedad, en palabras de Méndez: “el que nos guíe, un presidente de gobierno, o un gran artista de nuestros tiempos” (53).

Al cuarto día, en este castillo/laboratorio, a la heroína le empieza a sangrar la nariz y tiene fiebre, por lo que tiene que ausentarse de las clases; comenta la narradora: “Aquel ambiente diurno de disciplina militar y noches de fiebre adolescente, aquella mezcla de represión y permisividad, empezó a perforar mi cerebro [...]” (51). En consecuencia, acaba desertando del régimen severo de actividades. Pronto, el profesor Méndez descubre un acto de rebeldía, escondido bajo la apariencia inofensiva de la debilidad y la enfermedad.

La propia Castro en su entrevista con *El País* (2005) dice sobre su cuento: “La adolescente rechaza el mundo fascistoide de los elegidos. Es un canto a la libertad individual” (. Tal vez, lo que más desafiaba a la heroína es el poder absoluto del que disfrutaba el profesor y su presencia omnisciente, que vigilaba un experimento que parecía haber diseñado hasta el último detalle; para ella, estar sujeta a aquel experimento y aquella omnisciencia fascista e inspectora, la asustaba hasta la rebeldía.

“Cocodrilos”

Narrado en primera persona, por una narradora autodiegética, el cuento se resume en una historia sobre el enamoramiento de una joven poeta de 25 años y un filósofo y político conocido de 52. El cuento se basa en describir el proceso por el que pasa la heroína, desde un rechazo absoluto de la idea de enamorarse de una persona mayor, hasta una aceptación que lleva a un futuro casamiento, con una persona treinta años mayor que ella.

En una conversación casual, previa a su viaje a Costa Rica, donde participará en una conferencia, surge el tema y la narradora llama a los señores mayores que aman a mujeres

jóvenes “cocodrilos”; y a pesar de avergonzarse de la cruel comparación, continúa usándola a lo largo del cuento. La heroína, típica de Castro, aquí es, más que en ninguna otra narración de Castro, consciente de la falta de voluntad propia. Se presenta, pues, como una persona que siempre se deja llevar por el azar y que debe sus logros a la casualidad, la pereza o la inercia; comenta la narradora que: “en general las horas se me pasan en dejarme ir, en dejarme llevar por lo que mi oficio me reclama o lo que mi debilidad me exige [...]” (57), salvo en esta ocasión, cuando decide deliberadamente emprender el viaje. Para aumentar el conflicto dramático en el que nace esta decisión deliberada, la heroína tiene en el aeropuerto una revelación o una clarividencia, que le indica abortar el viaje, a la que ella no hace caso. Hay evidentes paralelismos con la novela *La segunda mujer* abundan, por lo que los iremos señalando como parte del argumento. El filósofo, en este cuento, comparte con Gaspar su aspecto físico, además de su manera de vestir; también es él quien se adelanta a seducir a la poeta; aunque, a diferencia de la novela, la poeta también había pensado en seducirle. Como Julia, la poeta también tiene que viajar, tras su conferencia, a los Estados Unidos. De manera similar, explica su experiencia opresiva con los hombres mayores, dentro de su oficio de poeta; estos señores solían ver en su juventud un “insolente rival” y, más aún, porque ella quería salir del único estereotipo femenino que ellos admiten, que describe como el de “damas de compañía”.

El cuento concluye en la fase con la pareja a punto de casarse, donde la mayor preocupación de la heroína es la inevitable separación, que sucederá cuando la muerte se lleve a su pareja, mientras ella todavía estará iniciando la etapa de madurez; dice la narradora: “Yo tengo 26 años. La persona que quiero tiene 53. En treinta años una ráfaga loca de viento lo barrerá todo, y lo que estuvo vivo estará muerto y lo que fue una vida será un relato, [...]” (67)⁶⁶. Si queremos ver el cuento como una referencia a la novela, aquí no se destapan muchos detalles sobre el conflicto personal que vive la joven enamorándose del filósofo. Además, no se alude a la villanía del personaje masculino, sino a una sumisión casi estremecedora; para echarle un brazo sobre el hombro, el filósofo le pide permiso a la heroína, como un “adolescente poco avezado” (65). La poeta del cuento es la figura dominante, aunque con una tiranía infantil. En una escena después de que el filósofo le cuenta a la poeta que ha sido torturado por la Guarda Civil, en la época de Franco; ella,

⁶⁶ El personaje de Gaspar aparece en varios cuentos de esta colección, no siempre tan explícitamente como en este cuento, pero sigue reconocible.

entretanto, le arranca tres patas a un cangrejo (66), y en su primera noche de acostarse juntos, la poeta se desnuda como para una radiografía (66)⁶⁷.

Es el único cuento de la colección que no asigna un nombre propio a un personaje masculino. Aquí siempre se refiere al personaje como “el filósofo”. Tampoco la narradora recibe nombre, pero su papel como narradora homodiegética la exime de esta necesidad. Es curioso, también, que la narradora en una única ocasión introduce un instante de diálogo directo sin especificar un interlocutor, o cabe la posibilidad de que se dirige a ella misma; dice: “Nos sentamos en el suelo. Hice un agujero con la mano, lo llené de arena, le pedía que me limpiara. ¿Ves como todavía no te comprendo?” (66).

“Un amor sobre ruedas”

Berta y Joaquín llevan saliendo dos años, pero Berta acaba emocionándose más por el coche, llamado Ritmo, de su novio y los viajes que emprenden en él que por la propia relación. Tanto el coche como los viajes pronto se convierten en una metonimia del sexo; dice el narrador: “Duraba poco. También en este punto habían alcanzado una alta cota de diligencia y economía”, y el párrafo termina de la siguiente manera: “Solo con meter la marcha ambos sentían por las tripas un sofocante riego de calor” (70). En uno de estos viajes, que coincide con el reconocimiento mutuo de las protagonistas de que la pasión que conducía su relación había acabado, Joaquín conduce a su pareja a una dimensión paralela, tal vez hacia la muerte o un estado onírico, donde tanto su relación amorosa como sus viajes podrían continuar sin fecha ni fin.

Conducir en la carretera o hacer el amor se suplementan, el uno al otro, en una narración, aunque prosaica, cobra un significado lírico originado a partir de esta metáfora/metonimia central, que otra vez indaga en el intrincado mundo del deseo sexual, sus fetiches, sus sublimaciones y represiones, en uno de los cuentos más bellos de la colección⁶⁸.

⁶⁷ Encinar dice acerca del cuento: “El yo narrador se esfuerza en resaltar lo incongruente de la situación presentada, insultando internamente a su compañero y descalificando su comportamiento afectivo, [...] sin embargo, al final, admite una extraña atracción, aunque no deja de reflexionar sobre la gran diferencia de edad entre ambos de 27 a 53 años. Este yo narrador, al igual que África, se decanta por un amor ideal y en esta entrega intenta encontrar una identificación en la que «el propio deseo y la propia subjetividad puedan finalmente ser reconocidos e idealizados» (Benjamin, 146); ella parece perderse en el otro que representa la auténtica actividad, de ahí podría provenir su persistente escepticismo [...]”

⁶⁸ Díaz Navarro hace referencia a la clasificación de Luis Martín Nogales de los cuentos y describe el cuento lírico de la siguiente manera: “el cuento se aproxima a la poesía, pues casi no se relata una

“Bonito día”

El cuento empieza con un planteamiento idéntico a las novelas *El somier* y *Viajes con mi padre*. El padre marinero que solo puede regresar a casa unos pocos días al mes, altera el orden de la vida de sus habitantes femeninas, donde la felicidad de la madre se mezcla con la excitación y se convierte en un estado de nerviosismo inhabitual en la casa. Además, esta vez, la familia cuenta con la visita de la tía y, por si fuese poco, irán todos en una excursión al mar. Todo contado por la narradora homodiegética que es la hija menor.

La narradora cae presa de la preocupación y del temor, a causa de su imaginación (plagada de argumentos horribles). Para ella, la excursión podría ocasionar algo espantoso que le arrebataría a su padre o a su tía. Uno de estos horribles guiones se hace realidad, cuando la protagonista casi muere ahogada en el mar. La narradora concluye diciendo: “No. No me hubiera importado morirme, no me hubiera importado nada morirme, pero aún tenía que transcurrir el día, [...]” (77).

Este cuento sobre la excursión con el padre al mar, puede ser perfectamente un fragmento de *Viajes con mi padre*, por lo que este tipo de relato se hace mítico en la prosa de Castro; es un rincón de su mundo narrativo, en el que la escritora puede entrar y salir sin preámbulos ni justificaciones. En cada instante narrativo de este relato, se arroja luz sobre un aspecto diferente de la personalidad de aquella niña. Bal comenta sobre este punto:

La reiteración de un acontecimiento descrito con anterioridad sirve normalmente para cambiar, añadir, hacer hincapié en el significado del acontecimiento. El mismo acontecimiento se nos transforma como más o menos agradable, inocente o importante de lo que lo habíamos creído en un principio. [...] El pasado recibe una interpretación distinta. (71-72)

En éste, en particular, se explica el origen de su relación problemática con la felicidad (en los otros instantes narrativos de este relato se alude a este hecho pero no se explica). La madre, nerviosa o excitada por la presencia de su marido casi se corta cocinando y nada le sale bien; en consecuencia, es normal que aquello se contagie a la niña que, además, encuentra la felicidad tan insoportable (que siempre se le corta la digestión), porque viene acompañada por el temor de su ausencia. El destino, al que la niña no controla, siempre se

historia y lo que cobra importancia es la evocación y la sugerencia. También se dará en el microrrelato, donde en unas pocas líneas debe concentrarse una sensación, una emoción fugaz, un momento” (2002: 170).

muestra como una sombra que amenaza robarle lo que más aprecia, ocasionando su relación problemática con la felicidad.

“Un lugar llamado Chaián”

Los amigos de la facultad vuelven a encontrarse y, junto con la narradora homodiegética, organizan una excursión a un merendero llamado Chaián, ubicado en el río Tambre, en Santiago. Al principio del cuento se hace referencia a la ausencia de una amiga fallecida, Lola, que hemos visto como personaje en el primer cuento.

El encuentro provoca los tópicos típicos como los efectos del paso del tiempo y los cambios que ha sufrido la vida de los amigos, además de una sensación de familiaridad con los lugares y las personas que ya ha perdido sus fundamentos. Estas preocupaciones corrientes empiezan a complicarse, junto con la trama del cuento, cuando al lado de la mesa del grupo se presenta un conjunto de hombres, sin mujeres ni niños, con cabezas rapadas y aspecto de manada, bebiendo alcohol hasta un estado de ebriedad. La escena se torna peligrosa cuando el grupo pasa de una pasividad extraña a una excitación amenazante y hostil⁶⁹.

Los hombres, que a veces el grupo de amigos llama hooligans, empiezan a bailar al sonido de una canción de la cantante Isabel Pantoja, que atonta los oídos de los presentes. Luego pasan a colgar una revista con contenido pornográfico a la vista de todos, en un árbol. Más tarde, uno de ellos sube a un árbol con un hacha y empieza a acortarle las ramas; por último, los hombres empiezan a pelearse con cuchillos, hachas y balas de hierro, y amenazan al grupo de amigos.

Esta situación tensa sirve como contraste o fondo contra el cual se revela el carácter de cada uno de los personajes. Sin embargo, el gran enfoque temático del cuento es plantear la duda sobre quién está invadiendo la escena del otro, ¿los hombres que quieren estar a su aire o las familias con sus niños? Es cuestión de minorías y mayorías, al mismo tiempo que de primitivos y civilizados. Una confrontación del instinto masculino en su estado más primitivo (porque los hooligans son todos hombres, por lo que el género tiene que ser parte del dilema), contra el otro prototipo de visitantes al merendero; en este caso, familias aceptadas por la norma social. Dicen los hooligans durante su revuelta vengativa: “¡A por estas malditas familias, hijos de puta, que ya no se puede venir al río, que todo está lleno de putos niños!” (84). ¿Es toda convivencia una falsedad, una mentira? También el cuento alberga este miedo

⁶⁹ Santos Sanz Villanueva en su artículo “Podría hacerte daño” publicado en *El Cultural* describe al cuento como “una actualización de la novel *El Jarama*”.

instintivo a la barbarie y la violencia desenfrenada, que tal vez sigue viva, a pesar del comportamiento civilizado de la sociedad actual. El lugar elegido para el cuento, donde el río separa la ciudad del bosque, también alude a esta convivencia de rivales y de mundos enfrentados.

“El amor inútil”

Alberto, amigo de Nora y Fidel, es elegido como padrino para su recién nacida hija Fidelia. Cuando Fidelia tiene tres meses, Alberto empieza a verla con ojos diferentes, y a tener lo que parecen ser sentimientos de enamoramiento hacia ella: “Su enamoramiento de Fidelia no fue gradual: lo supo desde la primera noche que pasó sin dormir, pero tuvieron que transcurrir tres meses más, hasta que Fidelia cumplió los seis, para atreverse a confesar su situación” (90). Tras la confesión de Alberto, los padres de Fidelia le echan de su casa, pero transcurrido un tiempo, echan en falta los cuidados de Alberto hacia su hija, que hacía las veces de niñera, por lo que deciden admitirle de nuevo en su vida, para ayudarles con el cuidado de la pequeña.

Desde el principio del cuento, el narrador omnisciente señala que Alberto amaba a la niña como las mujeres, con desinterés y paciencia, sin exigencias, sino que da generosamente, sin esperar nada a cambio. Cuando Fidelia cumple los doce años, Alberto decide apartarse de su vida, para que la familiaridad de su presencia no acabe impidiendo que Fidelia lo vea como un posible amante. Alberto se casa y acaba dirigiendo un hotel en Palma de Mallorca y cuando Fidelia cumple los dieciocho, la invita al hotel con su novio, donde Fidelia pasa allí sus vacaciones de verano.

Se descubre que Fidelia se había acostado con Alberto y está esperando un niño. Alberto no forma parte de la vida de su hijo. En una última escena, Alberto se presenta en el parque donde solía pasear a Fidelia de niña, y ahora la observa paseando a su hijo. En este instante, “el amor de mujer” que padecía Alberto a lo largo del relato se transfiere a Fidelia y el cuento declara que, con este acto, Alberto se convierte de nuevo en hombre que por fin puede afrontar la muerte como un destino propio y, al mismo tiempo, un hecho eminente para todos.

El hecho de que ahora, habiendo dado a Fidelia un hijo, Alberto primero se convierta en hombre y segundo acepte su muerte, proviene tal vez del rechazo de Alberto a madurarse. En el cuento, se observa que, incluso a sus cuarenta y ocho años, Alberto conservaba una mirada de adolescente; aquí, tal vez, se origine su amor hacia Fidelia de niña y el deseo de ser su amante, acostarse con ella y tener un hijo, porque el hijo eclipsa la mortalidad del padre, y le

hace ganar su batalla contra la muerte y su propia aniquilación. A nivel psicoanalítico, Jan Campbell en el libro *Psychoanalysis and the Time of Life: Durations of the Unconscious Self*. (2006) explica: “In this account, successful Oedipal exchange seduces the child away from auto-eroticism. In this account, successful Oedipal exchange enables the child to replace narcissism with object love and joins sexual passion with romantic love. Such union allows deferral and sacrifice of gratification until the arrival of adolescence” (24). Alberto se comporta como una madre para Fidelia; por ello, se convierte en su “otro” en el orden simbólico; de allí las referencias a que la amaba como una mujer, o, más bien, como una madre. Para poder volver a ocupar la posición de padre, de significante de ello, o de falo aunque de manera imaginaria, reasumiendo así su papel en la ley simbólica, Alberto tiene que introducir en la relación a un tercero: un hijo. Con este hijo, se vuelve a establecerse, dentro del orden simbólico, una nueva estructura simbólica para Alberto. Ahora él es padre de su hijo y destino del deseo de Fidelia, en lugar de ser su otro o su madre. Al aceptar su papel, Alberto también acepta confrontar los ciclos de vida y de muerte y el impulso de la muerte. De Nooy explica este punto de la siguiente manera:

The third term is thus involved in complex relation to the mother-child double. Rather than a term of synthesis, it provides a way out of fusion. The imaginary father is the mother's other, whom I wish to be and whom I therefore reduplicate (and in doing so become my own other) so that the mother eventually becomes my other. He is the means by which I start to separate from the mother and recover her as an imaginary object. (46)

Es evidente que en el personaje de Alberto vive la sombra de Gaspar, aunque en este cuento está más evidente el tema de Lolita, a pesar de que Alberto no mantiene relaciones sexuales con Fidelia hasta la madurez de ésta. Escribir sobre la relación entre Alberto y Fidelia desde la infancia, permite ver más clara, tal vez, la anormalidad de esta relación.

“La llave del corazón”

Eulalia y Nacho, ambos en sus treinta, se conocen desde hace diez años en Madrid. Ahora, los dos son separados y con hijos. El cuento les reúne en una noche de acampada, al lado del pantano de Écija, donde asisten al mismo tiempo a un concierto musical. Hay muchas alusiones en el cuento a que los amigos podrían haber sido amantes, pero que aquello nunca tuvo lugar. Antes de marcharse, Nacho pierde la llave de su coche. El hecho de perder la llave y encontrarla, a pesar de una búsqueda exhaustiva y larga, justo en el dobladillo del pantalón, inspira el nombre del cuento, porque nadie sabe el camino a la felicidad,

precisamente la felicidad en el amor, porque tal vez se busca en sitios erróneos. Eulalia, tras el fracaso de su matrimonio, que semejante al matrimonio de Julia en *La segunda mujer*, transcurre en una ciudad y en un entorno que no era el suyo, defiende la infelicidad y declara que lo que busca ahora es con quién estar infeliz.

Las llaves se convierten en inspiración para varias metáforas. Primero, las llaves se comparan con las llaves de la felicidad, que la protagonista había buscado ansiosa, sin satisfacción. Luego, el hecho de perder las llaves, se refiere a perder los papeles, como pasa con el ex marido de la narradora y con su amigo Nacho. Por último, las llaves se convierten en las llaves del corazón, que se encargan de cerrarlo en alusión a un rechazo al amor. A través de este desplazamiento de las llaves de un significante a otro, la narradora expone su teoría sobre la infelicidad. El cuento no atraviesa con detalle y explicación los márgenes de su metáfora central, no se explica por qué su ex marido perdió los papeles, solo se alude a que él rechazó vivir su filosofía de la infelicidad.

Si asociamos la felicidad con el *jouissance* (a veces traducido erróneamente como el disfrute), y si reconocemos como imposible un *jouissance* sin límite, o que se puede poseer totalmente, podemos entender la postura de la heroína en querer a la infelicidad como la base para una vida estable. En una ocasión comenta el narrador sobre la protagonista: “[...] recibió un mensaje de su amigo: “que seas muy infeliz”. El mensaje le gustó, pero ya no había tiempo de explicarle que la palabra “muy” era el problema. “Un poco”. “Un poco” era la buena palabra” (102). En el mismo contexto comenta Victoria Grace en *Victims, gender, and jouissance* (2012): “[...] becoming a subject as s/he who desires and who confronts the impossibility of desire; the sacrificed is nothing less than the (fantasmatic) infinite jouissance” (55).

Si, del mismo modo, aceptar ser un sujeto dentro de la ley simbólica significa aceptar la propia castración y el sacrificio del *jouissance* infinito, vemos al siguiente extracto del cuento confirmando esta suposición: “La quería, quería su infelicidad como quien quiere a un hermano o a un padre, como quien quiere a un hijo, con la misma aceptación incuestionable, con el mismo sacrificio y la misma entrega. La infelicidad sí que era de su sangre” (103). Notamos aquí la asociación de la infelicidad con figuras masculinas, tal vez, en alusión a la ley simbólica.

“Una mujer y una silla”

La narradora homodiegética tiene un objetivo que cumplir y es que tiene que cambiar una silla de color marrón por otra roja, para que encaje con el resto de las sillas rojas de su

comedor. Por una razón misteriosa, la narradora no logra hacer el viaje a la tienda para el cambio de la silla; por ello, y en el día de su cumpleaños, decide ocuparse de esta tarea pendiente, sin más demora. En su viaje hacia la tienda, se desvía del camino y acaba a las afueras de la ciudad; aun así, logra alcanzar la tienda antes de que cierre y trae de vuelta la silla roja. La narradora que empieza el cuento sin referencia a una familia propia vuelve a su casa, donde encuentra a unos niños que le abren la puerta, y un marido esperándola para celebrar su cumpleaños. De ahí pensamos que, durante el viaje a la tienda, la narradora toma un camino alternativo, que la lleva a un mundo paralelo, donde además de tener comedor, que la narradora desde un principio marca como señal de su madurez y estado social, con sillas del mismo color, también cuenta con marido y niños. A pesar de la presencia del género maravilloso⁷⁰, el cuento también corresponde al ansia contemporánea por la adquisición de objetos materiales, que igual al comedor, cobran un significado social que trasciende su valor, y pueden determinar si y cómo encajamos en la sociedad, dice la narradora: “Sí, yo la quería roja, pero entonces no la tenían roja, la tenían marrón. Yo, que iba para los treinta y cinco sin tener en mi vida una mesa de comedor, no podía esperar ni dos días a que llegara una silla roja” (105). Manuel Albarca comenta: “Es el nuestro un mundo regido por un «capitalismo de ficción», en el que la vida misma, según esta concepción, resulta ficcionalizada [...]. Un mundo en el que los objetos, su producción y su posesión, perdieron vigencia o pasaron a segundo plano, para valorarse como prioritario el bienestar psíquico que esos bienes producían o la promesa de felicidad que anunciaban” (26). Albarca resalta que el resultado es un desplazamiento del individuo de una agente real a un actor de una representación.

⁷⁰ Clasificamos al relato como maravilloso teniendo en cuenta la siguiente observación que hace Todorov: "Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso" (Todorov 36)

“Mi madre en la ventana”⁷¹

El cuento, desde el principio, establece una diferencia entre “las madres” y “las mamás”. Como consecuencia, entre las niñas de éstas y de las otras, también se abre una brecha irreparable. Nuestra narradora es hija de “una madre”, mientras su amiga Esther Alonso llama a su madre “mamá”; desde esta diferencia nace el conflicto que enfrenta a la narradora con su madre. Tal vez, la mejor manera de explicar la diferencia entre ellas es decir que “las niñas de mamá” eran las niñas mimadas, cuyas madres las esperaban a la salida del colegio y a quienes trataban como niñas que no crecerían nunca, no haciéndolas responsables ni independientes. Al otro lado, se encuentra la madre de la narradora, quien la obligaba a madurar, no la esperaba a la salida del colegio, pero le daba su propia llave y, más importante, nunca le hizo creer que hacía bien cuando hacía mal.

El padre de la narradora construye un garaje ilegalmente, igual que el resto del vecindario, al lado de casa, que pronto se convierte en el lugar de jugueteo secreto de las niñas. Para impresionar a Esther, que tenía un cuarto propio para jugar, la narradora la invita al lugar secreto. Laura, la hija de los vecinos, se suma al juego; la narradora, que solo buscaba compartir el privilegio con Esther para impresionarla, intenta alejar a Laura, causando su caída al suelo, desde un muro que cercaba uno de los lados del garaje. La madre de Laura amenaza con castigar a la narradora, mientras su propia madre contempla la escena desde la ventana, sin involucrarse ni defender a su hija. La narradora reprocha a su madre no haberla defendido, pero su madre le responde con su imparcialidad, dado que a sus ojos la culpable es su hija. A este sentido ecuánime de la justicia por parte de la madre, le acompaña un temor igual a la justicia de los otros contra ella, una paradoja que la narradora intenta resolver a través de su relato.

La narradora deja claro que las travesuras que cometía eran el camino para buscar la compasión materna, su piedad, su clemencia y “su refrendo incondicional” (115) que nunca llegó; dice la narradora: “Dejarse tentar por el demonio es un modo de llamar a Dios, el más

⁷¹ Marianne Hirsch en la siguiente cita recalca la importancia de un estudio crítico de la relación entre madres y hijas como piedra angular de la crítica literaria feminista: “There can be no systematic and theoretical study of women in patriarchal culture, there can be no theory of women’s oppression, that does not take into account woman’s role as a mother of daughters and as a daughter of mothers, that does not study female identity in relation to previous and subsequent generations of women, and that does not study that relationship in the wider context in which it takes place: the emotional, political, economic, and symbolic structures of family and society. Any full study of mother-daughter relationships, in whatever field, is by definition both feminist and interdisciplinary” (Hirsch, 1981: 202).

desesperado quizás” (115). Del mismo modo, Grace explica cómo un famoso criminal (no estamos insinuando que la narradora sea uno) buscaba con sus actos la gracia y el perdón divino, cuyos crímenes provocaba, porque creía en que Dios le perdonaba todo. Con este acto de perdón puede escapar de la castración (resultado de estar sujeto al deseo del otro) y evita la pérdida de un *jouissance* imaginario, ilimitado, afirma Grace (54).

“La brújula”

Guanta padece esquizofrenia y tras años de tratamiento, los médicos aconsejan a sus padres dejar a Guanta vivir una vida normal, dado que su situación se ha visto empeorar en un psiquiátrico. Gracias a los contactos de sus padres, Guanta consigue un trabajo como guía turística y anfitriona. Debido a una cierta superioridad que le otorga su trabajo, Guanta puede trabajar y vivir una vida casi normal. Cuando en uno de sus viajes, al final del día, su jefe Benjamín Estela intenta colarse en su habitación del hotel y violarla, Guanta lo estrangula con el cable del teléfono y desaparece. El cuento consiste en los testimonios de sus padres en el interrogatorio policial que procede tras el accidente.

El mundo de Guanta dibujado a través de las voces de sus progenitores y, a veces del narrador, tiene una cualidad cinematográfica a la vez que infantil. Sus componentes son la imaginación de la niña, acompañada por una visión surrealista. En este mundo peculiar, se desafía la lógica al tiempo que se otorga a las cosas y a los hechos un sentido de rara belleza y, a veces, de un sentido profundo. En una de estas escenas especiales, Guanta se echa en el suelo haciendo el muerto, mientras sus padres, entre asombro y fingida normalidad, tienen que pasar por encima de su cuerpo para hacer sus tareas domésticas; Guanta enfatiza que lo que quería era que ellos pasasen sobre su propio cadáver.

Un detalle que destaca en el testimonio de la madre de Guanta es su negación por culpar a Estela por lo sucedido ni defender a su hija, que ha acometido su crimen en defensa propia. En su lugar, la madre recalca la gran ayuda que ha sido Estela para ellos.

“Muertos”

Leviá es un médico encargado del depósito de cadáveres en un laboratorio dividido en varias unidades, según sus números: “unidad cero”, “unidad uno”, etc. Leviá y sus ayudantes también se encargan de recoger los muertos donde ocurren los accidentes. Pronto sabemos que sus muertos son atípicos, pues se comportan como si estuvieran vivos; incluso Leviá, comenta el narrador omnisciente, “había estado muerto más de una vez”, y por ello, tanto su trabajo como donde trabaja, son regidos por las leyes sobrenaturales. A diferencia de sus

muertos, Leviá tiene la libertad de salir al mundo de los vivos e interactuar con ellos. El cuento establece dos grados de muerte que corresponden a las unidades del laboratorio. Unidad Uno: muerte parcial que se caracteriza por una reticencia a estar muerto “del todo” (130) y una inquietud corporal. Unidad Cero: muerte definitiva. La manera más simple de retratar las relaciones entre los muertos en el laboratorio es como si fueran pacientes con enfermedades mentales, ingresados en un sanitario.

Entre los pacientes muertos, destaca Isabel, una bella joven que murió atropellada por un coche, a la que Leviá dedica su especial atención y su amor. A pesar de su dedicación, Isabel nunca devolvió el amor y el cariño a Leviá. Los sentimientos de Leviá hacia Isabel se fortalecen, a causa de su fracaso en el amor con las mujeres vivas, un hecho que revalidaron sus últimas vacaciones. Los ayudantes de Leviá piden su ayuda, interrumpiendo sus vacaciones, cuando traen al laboratorio a un recién muerto, por causa natural, que se resiste a abandonar la unidad Uno, para ser trasladado a la unidad Cero. En casos semejantes, el protocolo dicta aplicarle la solución zeta, que le condenará a vagar en un estado de limbo entre vivos y muertos, por lo que siempre se considera como un último recurso. A Leviá se le ocurre enseñarle al nuevo muerto una foto de Isabel; al hacerlo, se da cuenta del gran parecido que albergan los dos, por lo que decide unirlos, pensando que se trata de algún pariente de Isabel, pero resulta que se trata de su novio.

En este cuento maravilloso, la ética moral o la sensibilidad de Leviá, en conjunto con su dedicación al trabajo, le impide aplicarle la solución zeta al recién llegado, pero esto le causa perder a su amada Isabel. También destacamos que el amor entre Isabel y su novio les hace parecerse físicamente. Doležel explica la relación que se puede establecer entre las leyes del mundo natural y el mundo sobre natural dentro del relato. El autor explica que las leyes del mundo natural determinan lo que “es posible, imposible y necesario” dentro de este mundo según sus construcciones modales. Estas modalidades se aplican tanto a los habitantes del mundo natural, incluidos los humanos. De esta manera, asegura, Doležel, el mundo humano constituye una parte del mundo natural, por ello:

Todo lo que sucede o puede suceder en el dominio natural, tanto los acontecimientos naturales como las acciones humanas, está regido por sus modalidades. En contraste, las modalidades de la naturaleza no se imponen en el dominio sobrenatural. Todo parece ser posible en el mundo sobrenatural, puesto que sus acontecimientos son causados por fuerzas que sobrepasan las leyes de la naturaleza o están referidos a ellos. Por norma, estas fuerzas se individualizan y personifican en agentes sobrenaturales: dioses, espíritus, demonios, etc. (Doležel, 1999: 201).

Dentro de este mismo contexto, Richardson explica que los modos de representación narrativa antimiméticos o anti-realistas manipulan, exagerarán o hacen parodias de las convenciones de la representación mimética; a menudo, resaltan elementos narrativos y eventos que son tremendamente inverosímiles o imposibles en el mundo real (Richardson, 2012: 20).

El cuento, de acuerdo con las reglas que reinan en su mundo ficcional, no aclara el motivo por el cual Leviá puede navegar en el mundo de los vivos, mientras los otros muertos no pueden salir más en excursiones o acampadas, bajo la vigilancia de los encargados (lo que apoya nuestra interpretación, que sugiere una posible analogía con un hospital de enfermedades mentales, con la solución zeta como representante de los medicamentos o tratamientos extremos que se suministran en estos casos). Además, los muertos sin la vigilancia de Leviá se meten con uno de los muertos más viejos, mientras Isabel le roba unas medias a otra muerta; todos corresponden al tipo de travesuras que se imagina ocurrirán en un hospital de enfermedades mentales. Rodríguez Pequeño explica que del mismo modo en que los textos ficcionales miméticos presentan una “mezcla de elementos reales y elementos semejantes a aquellos”, también encontramos dentro de la composición de los textos ficcionales no miméticos una mezcla de “elementos reales, elementos no reales pero parecidos a los reales y, además, elementos que ni son reales ni se parecen a ellos, transgrediendo nuestra realidad en alguna de sus reglas de funcionamiento” (120).

Sin embargo, la teoría sobre un parecido con un hospital de enfermedades mentales implica que Leviá también es un enfermo mental, dado que ha muerto dos veces; por lo que, en teoría, no puede ser el encargado de los otros pacientes. Es posible que los privilegios de Leviá sean a causa de su posición jerárquica, ya que sus dos ayudantes, también en posición de encargados, le esperan en la puerta del laboratorio, por lo que tienen acceso al mundo de los vivos y le pueden llamar por teléfono, como han hecho mientras estaba de vacaciones. Una de las características que podemos especificar para Leviá, es el hecho de que él ha muerto más de una vez, mientras no se proporciona este tipo de información sobre el resto de los ingresados; de aquí, también podemos entender su compasión hacia los muertos a su cuidado. Dice Doležel: “Aunque el estado incompleto es una «deficiencia» lógica de los mundos ficcionales, es sin embargo un factor importante de su eficacia estética” (121). Por último, el personaje de Leviá expone características del héroe trágico, ya que no se especifica por qué merece fracasar de esta manera en el amor. El texto deja claro el futuro poco prometedor que le espera, ahora que ha perdido a Isabel.

“No es un regalo”

Valentine, a pesar de su edad, todavía no se ha graduado de la carrera de arquitectura y vuelve a Madrid para presentarse al examen de una asignatura pendiente. Sin embargo, el narrador omnisciente aclara que su verdadero motivo es revivir la escena de su juventud, especialmente, su relación de amor con Rebeca, su novia de entonces, que luego desapareció de su vida. Por casualidad, Valentine encuentra a Ramón, un antiguo compañero de la facultad, quien le presenta a un joven llamado Pascual. Valentine lleva a Pascual al piso que su tía Fausta le presta cada año, y se acuestan. Por algún motivo, Valentine encuentra la cara de Pascual familiar y, luego, encuentra en su carné de identidad que el nombre de su madre es Rebeca, sin una mención de su padre. Valentine decide adoptar a Pascual, pero el cuento termina con Pascual desapareciendo, después de haber dejado la siguiente nota: “la vida no se puede comprar con dinero pero tampoco es un regalo” (137).

El cuento, como otros de la colección, trata el tema de un amor entre una persona mayor y otra joven. De manera similar a Alberto o Gaspar, Valentine es un hombre que quiere recuperar el sentido de su existencia a través de la juventud de otra persona. En este relato, el deseo del protagonista no puede cumplirse; su vida, que parece haber echado a perder, no puede ser recuperada a través de secuestrar la vida de otro.

“Lo que nunca existió”

Bernardo y Miriam llevan un año casados, pero Bernardo tiene que trasladarse a Madrid para trabajar en la biblioteca del colegio mayor. Para amortiguar los costes de los viajes, y porque la pasión de su matrimonio se había apagado, Bernardo decide sustituir los viajes con llamadas telefónicas rutinarias, desde la cabina telefónica de un locutorio. En uno de estos instantes, la máquina empieza a funcionar sin necesidad de insertar monedas y Bernardo decide llamar a una antigua amiga llamada Sofía; luego, empiezan a tener una relación de amor. Bernardo pide a Sofía comunicar a Miriam, a través de la cabina telefónica, su deseo de cortar con ella. Cuando Sofía acaba de ocupar el puesto de Miriam, transcurrido un tiempo, Bernardo tiene otra amante. Ahora, Bernardo pide a la nueva amante cortar con Sofía del mismo modo.

La sustitución de una mujer por otra y eximirse de la responsabilidad de cortar con ellas, resalta el egoísmo, tal vez machista, de Bernardo; sin embargo, el cuento alude a que el fracaso del matrimonio de Bernardo también es resultado del carácter difícil de satisfacer de su mujer Miriam. Del mismo modo, el narrador aclara que la instalación de Sofía en la vida

de Bernardo fue iniciativa suya, no un deseo directo de Bernardo. Más que un tirano, Bernardo parece temer a las mujeres, y necesita la ayuda de una para apartar de su vida a otra. Por lo que las relaciones de codependencia se convierten en clones faltas de sentido y son culpa de ambos sexos. En ellas, cada uno parece proyectar sobre el otro sus deseos y necesidades, sin importarle en el fondo compartir una vida con el otro. El resultado es una fácil sustitución de personas, que se parece a un juego; dice el narrador al principio del cuento: “En la vida ningún juego tiene final. Donde parece que termina un juego comienza otro” (139). Herman subraya: “In postmodern novels characters lose many of their human traits: they blend into one another, they say they are inventions of a narrator or of the text, they disappear as suddenly as they appear” (Herman, 2005: 70).

“María y el esclavo”

María queda sola en casa cuando sus niños van a pasar un tiempo con su padre; entonces, un hombre desconocido llama a su puerta. El hombre se presenta como Juan Sánchez, casero de la casa de Cruz do Gaio, frente al cual María pasaba todas las mañanas camino a su trabajo. Juan cree que él y María se conocieron en otro siglo y que sus seres, ahora, son la reencarnación de aquellas personas. María, quien se resiste al principio a relacionarse con Juan, en parte debido a sus creencias en la reencarnación, acaba formando con él una pareja. Juan se muda a la casa de María y se involucra tanto en las tareas del hogar y en el cuidado de los niños, que ya no hace falta tener una asistente. Al preguntarle sobre la manera en que supuestamente se conocieron en otro siglo, Juan confiesa a María que era su esclavo y ella su dueña. Tras meses de convivencia, María se da cuenta de que no quiere a Juan y éste se marcha.

El problema radica en el respaldo que suponía tener a Juan en la vida de María; como repercusión de ello, su mejor amiga y su hermana habían dejado de compadecerse de ella, su ex marido dejaba de acusarla e, incluso, sus niños se comportaron mejor y ella sentía la libertad de no ser presa de sus necesidades.

María, desde el principio del relato, demuestra su nueva actitud, escéptica hacia el mito del amor heterosexual y afirma como falsa la necesidad de un hombre, que será un centro estabilizador en su vida, poniéndose en el otro lado de la ideología patriarcal. Sin embargo, y pese al sacrificio que ha sufrido por no someterse a la ideología dominante, ahora, al tener a Juan en su vida, se da cuenta de que ésta sigue dominada por las relaciones de poder. Tener a Juan como su esclavo cambia la dinámica de su relación con todos aquellos que la rodean, porque parece aumentar su valor (es curioso que incluso en su estado de esclavo, Juan tiene

una potencia prevalente en la sociedad, tal vez más que María). Pese a ello, María se niega a perpetuar esta supremacía, a coste de la esclavitud de Juan, porque, suponemos, contradice sus principios de mujer que representa al otro en el sistema patriarcal. En este último sacrificio de una relación humana cercana, María parece sostener una actitud “antihumanista”, pero Duplessis esclarece que: “humanism wrongly posits people “who somehow pre-exist the contingencies of their material and social lives” (136).

“Una novia para Karim”

Karim, un joven palestino de 27 años, es un médico otorrino en Santiago y lleva diez años viviendo allí; tiene planeado viajar a Gaza para conocer a su futura novia. Sus padres, pues, quieren para él un matrimonio concertado, con una joven de su elección, que comparta con su hijo raza y religión. Este destino de Karim despierta el interés de la narradora, que conoce a Karim en una cena con amigos. A través de una correspondencia mediante correos electrónicos con la narradora, Karim relata la historia de la búsqueda de su futura prometida. La narradora, que había elegido con toda libertad a su esposo y, aun así, acaba fracasando, está interesada en ver dónde llevaría el otro método en el que la elección personal casi no cuenta. La historia del viaje de Karim a Palestina está plagada de sufrimiento, pero más importante, en él conoce a una periodista española llamada Isabel. Isabel cuenta a Karim que viaja para visitar a su futuro marido Jaled, un militante de Hamas y un supuesto cinturón suicida. Karim le da a Isabel su dirección en Gaza por si lo necesita e Isabel acaba acudiendo a él, después de que Jaled muera en la explosión de su casa. A su vuelta a Santiago, Karim e Isabel empiezan una relación y acaban casándose.

En este cuento, el destino, y no las intenciones o decisiones personales, es quien tiene la última palabra sobre el amor. La casualidad, cómplice del destino, une a personas que no tienen por qué haberse encontrado, por lo que el amor parece ser fortuito y azaroso. Del mismo modo, no hay manera de averiguar sus resultados ni evitar los fracasos.

7. *La segunda mujer*

Argumento

En un congreso, Julia Varela, una escritora joven de veinte cinco años, de un pueblo gallego llamado Fingal, y con un futuro prometedor, conoce a Gaspar Ferré, de cincuenta y siete, un veterano crítico y filósofo con un célebre pasado, de Barcelona. Se acuestan juntos, a petición de Gaspar, y así comienza su relación. Después de mucha deliberación, frente a la insistencia de Gaspar, Julia acaba asumiendo su papel como novia y futura esposa. Gaspar visita a Julia en su tierra y humilde casa en Galicia. Julia visita a la familia de Gaspar en un barrio acomodado de Barcelona. Se separan, cuando Julia viaja a Nueva York para hacer un máster en estudios cinematográficos, al que luego renuncia. Desde Nueva York, Julia regresa a vivir con Gaspar en Barcelona. Frederic, hijo del primer patrimonio de Gaspar, se opone a la relación; además, Montse, una ex amante de Gaspar, permanece involucrada en la vida de éste, pese a su casamiento. Por último, los padres y otros familiares de Gaspar tampoco acaban de aceptar el matrimonio. Julia da a luz a una hija. Manifestándose el conflicto innato en su relación, la pareja se separa. Julia pide el divorcio y lleva a su hija, tras ganar su custodia, a Santiago.

Análisis del texto

Julia es una joven con tendencias autodestructivas, corta experiencia vital y un gran talento. Traumatizada por la humillación de la pobreza, que ahora se traduce en un hábito de auto humillación y que, pese a su talento, no crea en sí misma como escritora, aunque sea de lo que habla y piensa siempre. Cuando aparece el amor bajo el disfraz del rescate y la salvación de un mundo injusto, Julia se obliga a aceptarlo. Una idealista que fabrica búsquedas morales para huir de su realidad, lo que requiere una destreza y una fuerza superiores a su poder, y cuando la magia atrayente ya había acabado, se engaña a sí misma, cayendo en las trampas que los demás le han tendido.

Al otro extremo de esta relación se encuentra Gaspar, un intelectual burgués y progresista, que pertenece a una generación anterior. Se esconde detrás de una apariencia de elegancia sublime y control, que no son más que cobardía y frialdad, dado que se muestra esclavo de la historia que le favorece, esclavo de su acaudalada familia y esclavo de un sistema político al que utiliza y manipula al mismo tiempo. El relato acaba destapando la misoginia sistemática de su carácter.

Por todas estas razones, desde el principio de la novela, la idea de que el odio entre Julia y Gaspar es igual a su amor, o que son antagonistas, no amantes, parece adueñarse de la mente del narrador, parcial hacia Julia.

Hablaremos, pues, del goce autodestructivo que Julia, la última en la serie de mujeres pasivas que Castro ha dibujado en su narrativa. Veremos cómo Gaspar, apoyado por su entorno, eclipsa a Julia poco a poco, contra todas las advertencias de sus amigos y de ella misma. Para aclarar la posición de Julia al enamorarse de Gaspar, Castro y su narrador no escatiman en hacer llegar la visión y la voz de Julia al lector. Presentando una parcialidad que recurre a monólogos citados o narrados, o pensamientos simplemente insertos dentro de las observaciones del narrador, y vemos que la psiconarración que domina la novela.

A lo largo de toda la historia literaria, las historias de amor que cuentan con amantes de orígenes conflictivos o que pertenecen a diferentes polos de la historia o la sociedad, a menudo terminan catastróficamente. Sobrará mencionar ejemplos como Romeo y Julieta u Otelio, pero nuestra novela lleva, además, otra estampa, la de Lolita. La transparencia del amor roza lo inmoral, el aprendizaje se confunde con la indignidad y el surgimiento del ser amado condena al ser mismo. Y dentro de este enfrentamiento letal, nacen niños que nublarán el juicio a quienes les corresponde cuidar de ellos.

Aunque el primer capítulo cuenta lo que unirá a dos individuos desde sus perspectivas, pronto Julia domina la narración, con ayuda del narrador, que poco a poco se deshace de las capas de la imparcialidad, para construir el mundo narrativo de su personaje focalizador, Julia. Juntos desenterrarán la crueldad inhumana de Gaspar, después de abrir las capas de la hipocresía, que dan cobijo a una bondad y una generosidad inhumana y llena de prejuicios. La dicotomía y esquizofrenia entre Julia y su alter ego, pronto demostrarán que, pese a que Gaspar pueda ser un villano absoluto, Julia lleva parte de la culpa porque se ha abandonado para convertirse en su presa.

Para llevar a cabo este proceso de conversión de Julia, el lenguaje del texto anuncia el porvenir cruel de la protagonista, ayudado con imágenes que nacen de la oscuridad de este destino. Además, veremos que el lenguaje narrativo domina el lenguaje descriptivo; y las anacronías, cuando ocurren, no alteran la composición poética del texto, sino que sirven de manera básica para respaldar la funcionalidad del texto y hacer llegar la historia.

En principio, y para convertir a Julia Varela en Julia Ferré, se requiere un proceso psicológico y social al que Julia tiene que someterse. Lo hemos dividido en varias etapas para facilitar su análisis.

La generosidad femenina

Julia emprende el camino de la generosidad y el sacrificio femenino, en el momento en que se acuesta con Gaspar. Su manera de describir la aceptación de aquella primera propuesta demuestra la falta de un deseo sexual intenso que inste a Julia a acostarse con Gaspar; ella, simplemente, no le dice que no al entrar a su habitación. Aun así, la generosidad de Julia se agranda en la siguiente fase de su relación. Cuando Gaspar se comporta de manera tiránica al cortejar a Julia, ella no le repudia, sino todo lo contrario: cuanto más excesiva es su ridiculez (un señor mayor perdiendo los papeles con una chica a la que acaba de conocer) más se empeña Julia en defenderlo. El narrador comenta: “Y de ser su agresora principal, se convirtió en un segundo en su defensora visceral. Su amor por él crecía cuanto más lo tenía que salvar” (48).

Para expresar lo que en teoría feminista constituye un fenómeno particular, Moi recurre a Cixous para explicar la generosidad femenina. A través del contraste entre “the realm of the proper” (el reino de la propiedad, identidad propia, que se caracteriza por ser falocéntrico), con “the realm of the gift” (el reino de lo femenino, que se caracteriza por ser incondicional), se produce un contraste entre una economía libidinal masculina y su paralela femenina. Moi dice: “Elaborating on her theme, Cixous adds that woman gives because she doesn’t suffer from castration anxiety (fear of expropriation, as she often puts it) in the way men do” (Moi, 1990: 113). A pesar de su evidente biologismo, el “reino del regalo” parece corresponder bastante a una definición Derridiana de la escritura: la economía de lo femenino/libido femenina está abierta a la diferencia, dispuesta a ser 'atravesada por el otro', caracterizada por la generosidad espontánea; el reino del regalo realmente no es un reino en absoluto, sino un espacio deconstructivo de intercambio de placer y orgasmo con el otro, que es la conclusión a la que llega Moi (1990: 113).

En el caso de Julia, es una vacilación entre generosidad y piedad o compasión, que termina en un acto de sumisión, en el que Julia entrega su cuerpo y comparte su placer, dice el narrador: “[...] y lo compadeció. Apiadarse de él le causaba un placer que no había experimentado en su vida con nadie” (179). Como vemos, el comportamiento de Julia exhibe una necesidad de compartir y dar, una necesidad que, traspasando su ser, le da significado y función, la transforma en un ser capaz de dar, lo que le causa placer o refuerza su identidad. Del mismo modo, Julia, hacia el final de la novela, recrimina a Gaspar, más que nada, el hecho de que no le haya entregado su ser totalmente, de la manera que ha hecho ella. Sobre las relaciones de poder en una fabula, según Bal, el sujeto puede convertirse en receptor y el

objeto en dador, como es de ejemplo las relaciones de amor, donde la amada se da a ella misma. Bal explica: “El objeto actante en apariencia pasivo constituye, como dador; el poder decisorio en el contexto. Las fuerzas se han dividido de forma equilibrada entre los dos actores. Una inversión de los papeles no debería, por ello, significar una inversión del poder, y tampoco una razón para que el «él» deje de existir” (38).

El cuerpo

Gaspar ha regalado a Julia algo que ella no había experimentado antes: el orgasmo vaginal. Al principio de cualquier viaje, siempre aparece una luz, un saborear de lo que está por venir y, tal vez, por eso los orgasmos vaginales, los primeros que Julia haya experimentado jamás, constituyeron la promesa de un paraíso donde su sexualidad femenina puede florecer. La promesa es legítima, puesto que, en uno de los encuentros con Gaspar, el orgasmo se apodera gradualmente del cuerpo de Julia hasta, por último, invadir su boca y “las palabras le salieron como si estuviera aprendiendo a hablar” (60); el lenguaje, como veremos, tiene su especial lugar al introducir al ser en la sociedad y la ley del padre, además de bautizar la formación de su ego. Julia comenta que, desde su segunda noche juntos, ella sentía una “convulsión completa de su interior, y un vuelco del corazón”, y dejaba de considerar a Gaspar como un amante patético y ya no podía reírse de él (32).

Deshacer el orgullo: la humillación

Dice Julia, cuando Gaspar le compra ropa, en preparación para el encuentro con su familia: “«Pero si parezco una puta de lujo, yo, la mejor escritora de mi generación»” (60). Así empieza Julia su integración en el mundo de Gaspar, yendo de su mano a vivir experiencias que antes ni siquiera ansiaba: tiendas de ropa cara, joyas, perfumes y suites de hoteles de lujo. Julia pronto llega a convencerse de que sus críticas a la personalidad de Gaspar y su vida social, se producen porque es ella quien no está limpia, en el sentido moral. Por ejemplo, cuando duda de la relación entre Gaspar y Montse, en la que interviene sexo, préstamo de dinero, traición a maridos y un sinnúmero de favores, es Julia quien tiene que aprender a aceptar sin prejuicios (91).

Desde este punto, una voz interior dominante le dicta a Julia que desmantele su sentido crítico y su mecanismo de defensa contra la invasión ideológica que la encubre. Julia empieza a deshacerse de sus prejuicios contra Gaspar, y se obliga a apreciarle como un hombre que el mundo del amor ha desgraciado, después del fracaso de su primer matrimonio; pero, pese a ello, Gaspar es tan bello espiritualmente que se atreve a querer otra vez (88).

Dentro de este contexto, el escudo de su talento literario es un doble filo; por una parte, la posiciona en un lugar condescendiente de dadora generosa, ella que es, según se definía, la mejor escritora de su generación, y al mismo tiempo, la vuelve ciega a la situación comprometida en la que se ha metido. Pronto, este orgullo se desvanece, pues todo lo que la había nutrido antes se ve atacado, porque la nueva Julia no se define a través del trabajo duro que le ha costado llegar donde estaba, sino a través del reconocimiento de Gaspar y su aprobación a la nueva transformación. El narrador nos comenta la actitud de Julia en el proceso de la reivindicación de Gaspar: “Se daba cuenta de que cada vez que saltaba un obstáculo su estatura moral ascendía muchos peldaños; bajaba los del orgullo, subía los del amor. Aquella experiencia la estaba transformando: dejaba atrás el mundo real, el mundo del trabajo, y se embarcaba con aquel hombre en una nave de sueños” (50)⁷².

El miedo

Yendo al lado de Gaspar, Julia, como nos comenta el narrador, experimentaba por primera vez la ausencia de la preocupación por lo que depara el futuro y que antes angustiaba sus días. En consecuencia, descansaba la actividad febril de su mente contemplando el porvenir (62). ¿Por qué el futuro se presentaba tan aterrador para Julia? Algo intuimos cuando Julia se refiere a las reacciones que causaba su presencia en los despachos de los redactores jefe y en las conferencias de los escritores más viejos (58). Parece que lo que atormentaba a Julia era esa negatividad patriarcal que la quería excluir o aniquilar a cada paso y que se oponía a su éxito.

Estos recuerdos del pasado no muy lejano de la heroína en Madrid, en su esfuerzo por consolidar su reputación como escritora, siempre surgen en pleno contraste con la seguridad que le inspiraba ir de la mano de Gaspar y estar protegida por él. El efecto sedante de esta protección siempre alcanza su cumbre, cuando más aterrador parece el pasado. Con esta

⁷²Duplessis describe y explica la capacidad femenina de identificarse en un plural que se ha originado en ella: “Their capacity for fusing opposite perspectives, for seeing things from so many viewpoints, for understanding multiple and divergent opinions, makes women multiple individuals. But further, as individuals, they have less-defined boundaries and stronger desires for these plural identifications. Hence women are the privileged site of a desire to move “beyond the hard visible horizon” of the bounded self and to express a “communal consciousness” (*D*, III, 198, and *CH*, IV, 334)” (153).

actitud la protagonista viaja a Nueva York; había echado la piel dura de luchadora, y terminará por esquivar cualquier otra batalla; abandonará la beca Fullbright⁷³.

La segunda mujer: un performance

Una parte importante de la narración es una exhibición elaborada de la transformación a la que se somete Julia. Para empezar, establecemos el concepto de la feminidad, no como un modelo que se nutre de orígenes sociales y biológicos sólidos, sino como un fenómeno de actuación; una performance basada en reglas relativas a conceptos semánticos sociales específicos, para cada lugar y cada época. Para estudiar el origen de esta performance, veremos un recorrido histórico en el que Diane Elam expone las claves de la esclavización de las mujeres, y la atribuye a dos principales factores: “their continued commodification as sex objects and domestic slaves” (29). Las apariencias de tal esclavización son más sutiles en tiempos de nuestra época y de la novela, pero veremos que no por ello han desaparecido completamente. Elam asegura que los estereotipos de género emergen de la cultura, que es en sí un conjunto de estereotipos. Dentro de esta rúbrica, la identidad de las mujeres forma un fenómeno negativo y una experiencia compartida de opresión (44). ¿Ha cambiado esta cultura que tanto obligaba a la mujer a asumir papeles que la limitaron y la esclavizaron al deseo y beneficio de los hombres? La novela pone a Julia en el centro de esta cuestión.

Para hablar de la identidad sexual como performance, nos referimos a Judith Butler, en cuyas teorías Elam basa su argumento deconstructivo de la oposición binaria sexo/género. Siguiendo el argumento de Judith Butler, Elam llega a una deconstrucción sumamente interesante de la oposición mencionada. De acuerdo con Butler, todo género es un “drag” (acto de travestis) o actuación/performance. De esta manera, el sexo con el que nacemos ejerce menor o ninguna influencia sobre definir o determinar nuestra identidad sexual, y su función en este sentido se torna más básica y corresponde a dar una idea o una orientación general de lo que nos inclinaremos a ser. Butler en la sección: “Imitation and Gender Insubordination” de su libro insiste en que el género es una actuación que produce una ilusión

⁷³Debemos resaltar que no siempre la sociedad parece haber conspirado contra Julia, dado que para obtener su beca Fullbright cita los nombres de intelectuales, hombres en su mayoría, quienes la ayudaron a conseguir la plaza, a pesar del hecho de que no cumplía con los requisitos. Además, Julia, incluso antes de conocer a Gaspar, contaba con dos premios de poesía, por lo que disfrutaba sin duda del reconocimiento que merecía su obra, sin estar sujeta a prejuicios; aun así, no pretendemos subestimar el esfuerzo gigantesco que habrá empleado para conseguir estar en el sitio donde la encontró Gaspar.

de un sexo interno, una esencia o un género síquico (28). Elam desarrolla la teoría de Butler para establecer que, pese a que el género se manifiesta como un acto de travestismo o una actuación, es, al fin y al cabo, una forma de imitación. En este sentido, no es una imitación de un sexo real sino una imitación de un ideal; una proyección de algo que no existe en sí, salvo para dar base a esta proyección (50).

Con la intención de arrojar luz a la tarea complicada que afronta a Julia, analizamos a continuación su introducción en la sociedad burguesa a nivel narrativo. Bal comenta:

En muchas de las llamadas novelas «realistas» del XIX, la estructura clasista de la sociedad burguesa es decisiva—se está determinado de por vida por el origen social—. Es posible también que actúen varios poderes a un tiempo. La combinación de un rasgo de un sujeto (la ambición) y un poder social (la división entre ricos y pobres) puede dar lugar a un dador positivo y a otro negativo. (37)⁷⁴

De la misma manera, la protagonista empieza una actuación en el espectáculo o escena que monta su marido, quien espera de ella un cierto tipo de feminidad; un estereotipo. Inspirado en este caso en una jerarquía social y de clase, burguesa y catalana, este estereotipo es de “señora de la alta sociedad”. Se trata, pues, de un papel predeterminado, prefabricado y ensayado durante siglos que, en la obra, vemos representado/actuado por dos figuras femeninas: la madre de Gaspar, la señora Ferré, Eulalia, y Montse, desde dos posiciones diferentes que, aun así, tienen mucho en común. Estas actuaciones llegan a extremos absurdos, como en el siguiente ejemplo. En el entierro de su marido; la señora Ferré se presentó con aspecto de “bruja” y “mendiga”, con vestuario negro y apariencia desarrapada: “A Julia le pareció un desaliño premeditado, la exhibición de un dolor que no encontraba por ningún lado” (207). La señora Ferré representa la mujer tradicional de alta clase, que acepta callada un trato humillador e indignante de parte de su marido, porque lo que más le importa es mantener las apariencias y defender la sociedad que le robaba su propia voz ⁷⁵. Montse

⁷⁴ Gaspar aquí se convierte de un dador positivo (facilita a Julia la entrada en su sociedad burguesa) a un dado negativo (cuando empieza a maltratarla psicológicamente).

⁷⁵ En este caso, corresponde a lo que denomina Duplessis en varias ocasiones en su libro la posición de mujer como “La heredera”, en referencia a la mujer que se integra y se beneficia de las estructuras que ha cementado el sistema patriarcal en la sociedad. Montse también cae en esta categoría y vemos cómo maneja los hilos y manipula la situación patriarcal para salir beneficiada. Ser heredera posiciona a Julia en el infierno de su consciencia, pero ella ha abandonado su papel de crítica (el papel contrario al de heredera), por lo que termina perdiendo su sitio, hasta que por último vuelve a identificarse completamente con el papel de crítica, lo que pone fin a su matrimonio.

ocupaba el lugar de la amante que no es digna de convertirse en una señora Ferré, y quien cobra sus favores de amiga y amante paciente, discreta, fiel y complaciente, a cambio de dinero y fincas de tierra.

Para Moi y Butler, a través de las ideas de Beauvoir, se confirma otra vez el hecho de que no se puede simplemente ser mujer, sino que una se convierte en mujer; se hace mujer, por lo que viene el énfasis de Butler en que el proceso de convertirse en mujer es una práctica en curso, abierta a intervenciones y nuevos significados, que quieren llegar a “coagular” una forma social concreta (Moi, 1999: 75).

En la nueva faceta de Julia Varela, camino de convertirse en una señora Ferré, tiene que acostumbrarse a dar órdenes a las criadas en su casa, una posición un poco conflictiva, dado que su propia madre trabajaba como cocinera en una casa ajena (95). Pues ella no solamente tiene que borrar su memoria personal sino, como veremos a continuación, tiene que convertirse también en una madre.

Julia, un útero

A favor de nuestra inclinación hacia una teoría feminista para estudiar este relato, está la exhortación incesante, que no puede ser otra que machista, de Gaspar en convertir a Julia en un mero útero, una vasija para su linaje sanguíneo; una portadora de hijos. Esa temprana ansia de parte de Gaspar por convertir a Julia en la madre de sus hijos, pues apenas la conoce, afirma el origen narcisista de su deseo. El narrador observa: “Como en La Coruña, como en La Toja, como en el Palace de Madrid, Gaspar volvió a pedirle que dejara los anticonceptivos [...]. No le decía te quiero. No le decía amor mío. Le decía algo más gordo: “«Tengamos un hijo».” (94). Incluso, llega a un punto en el que Gaspar insinúa que no contraerá matrimonio con Julia, hasta que dejase los anticonceptivos, por lo que Julia piensa que Gaspar quería poner a prueba su fertilidad. No tarda Julia en relacionar el ansia reproductiva de Gaspar con su origen patriarcal, aunque de poco le servirán aquellas observaciones. Ella había marchado a Galicia para rehacer su vida, pero vuelve, y en su dedicación a cumplir los deseos de Gaspar, piensa: “Le faltó decir: «Hágase en mí según tu palabra» ¿Para qué estaba allí si no era para darle un hijo?” (208).

Opinamos que el deseo de inmortalidad de Gaspar es su manera de huir de la muerte que se acerca por su edad, y también de su propia castración (efectivamente, Blai, el padre de Gaspar, tiene un papel castrador en la novela). Sin embargo, Julia también demuestra que Gaspar vive a través de la juventud de quienes le rodean; a través de su hijo, de ella y, claro está, de los hijos por venir.

Transferencia: la culpa

Una fase importante en la transformación de Julia es sentirse culpable, por diferentes motivos que exponemos a continuación. Primero, Julia se pregunta por qué Gaspar le había confesado la traición a su mujer con una amiga suya, lo que acabó con su matrimonio, cuando Julia apenas lo conocía, en Italia. Gaspar también había contado a Julia su relación con Montse. Hablando de aquellas mujeres, Gaspar se asegura de que Julia entienda el lugar privilegiado que la ha sido concedido⁷⁶. Sin que transcurra mucho tiempo, Julia empieza a sentirse culpable por haberse colado en la vida de Gaspar y habérselo arrebatado a Montse y Frederic, etc.: “Julia se veía a sí misma como a un ser despreciable, capaz de ocupar sin ningún escrúpulo el lugar de otra mujer” (80). A nuestro entendimiento, y como respuesta a esta confesión y confianza temprana de parte de Gaspar, lo que él ha conseguido es utilizar a Julia para transferir sus sentimientos de culpa, convirtiendo a Julia en su cómplice. Aunque Julia no ha robado a propósito a Gaspar de ningún compromiso, se supone, y en el momento de conocerla Gaspar ya era soltero, Julia acaba sintiéndose culpable, como si fuera ella, no Gaspar, quien ha sido infiel a su esposa, ha traicionado a su amante, Montse, y decepcionado a su hijo Frederic. Como último paso, Julia se siente culpable por no querer a los suyos como Gaspar hacía con su familia. La mala conciencia de Julia tiene su fuente en esta idealización de Gaspar, a quien ella posiciona en la “cumbre de la bondad”, el extremo de la gentileza y un ser capaz de un “desprendimiento” radical (239).

La duda

En una ocasión, Julia atribuye su incapacidad de reaccionar, como Gaspar espera, a su propia educación (76). Sobre el autoanálisis como características del personaje: “Si un personaje habla sobre sí mismo y a sí mismo estará practicando un autoanálisis. No podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente, y la literatura nos muestra muchos casos de autoanálisis inmaduro, «no fiable», engañoso, incompetente o desequilibrado” (102).

Julia muestra una inclinación a posicionarse como la discípula, cuando en ningún sitio se alude a que Gaspar haya aprendido o necesitado aprender algo de ella, nos recuerda la obra de Shakespeare: *La fierecilla domada* (1590-1592) o *Pírgmalión* (1912) de G. B. Shaw, lo que deja a Julia en una posición bastante negativa. Pero, más importante, Gaspar no ejerce este

⁷⁶ Gaspar reprocha a Julia sus dudas de la siguiente manera: “Además de ser tan afortunados habiéndonos encontrado, ¿vamos a dedicarnos a exigirles cosas a los demás? ¿No te das cuenta de que estamos obligados a ser generosos? ¿No te das cuenta de lo que les quitamos?” (76).

papel de tutor superior sobre ningún otro personaje en la novela; tanto sus castigos y sus reprensiones, como sus lecciones y enseñanzas, además de esa voz autoritaria de quien controla la verdad, solo están dirigidos hacia un único aprendiz: Julia⁷⁷. El narrador dice: “A una parte de ella no le gustaba la idea de estar naufragando en las manos de un hombre experimentado, y a la otra le encantaba estar por encima de todo aquello. Parecía que era Julia la que le estaba enseñando” (41). En esta cita, detectamos un tipo de división del ser, una esquizofrenia que nos llevará al siguiente punto del análisis.

Crisis

La estancia de Julia en Nueva York marca lo que denominamos *la crisis*; es la última etapa antes de su transformación, que termina con su rendición al “amor”. Todo el ser de Julia está en crisis, el conflicto destapa sus demonios personales; los efectos prácticos del amor de Gaspar sobre su vida son devastadores: Julia abandona su lucha por ser quien quiere ser, renuncia a la beca y a todo lo que esto conlleva en cuanto a su futuro literario. Socialmente, se somete a un aislamiento y, psicológicamente, está cerca del caos. A continuación, analizamos cómo se integra dentro del ser una voz o una fuerza tan destructiva y opuesta a su bienestar. En su libro *Self-Hatred in Psychoanalysis: Detoxifying the persecutory object* (2003), Jill Savege Scharff y Stanley A. Tsigounis proponen la teoría Kleiniana, que sugiere que la proyección de la ansiedad y agresión está específicamente dirigida hacia el pecho de la madre u otras partes de su cuerpo, que luego se convierten en el repositorio de la ansiedad persecutoria del niño. El pecho es experimentado como bueno o malo, con el pecho malo conteniendo la ansiedad. Si domina el instinto de vida y el niño puede confiar en el pecho de la madre para la alimentación cuando sea necesario, la ansiedad de la muerte se mantiene alejada, explican Scharff y Tsigounis: “The breast is experienced as a satisfying, good breast, and that gives rise to a good internal object. When the death instinct dominates the life instinct, the need for the breast is too great, and it is experienced as a hostile bad breast, ready to devour or poison the infant, which gives rise to a bad internalized object” (6-7).

De aquí la presencia de un “harsh superego”, o un “severo super ego” que nace cuando el individuo: “cannot expel anxiety and aggression arising from the death instinct through projection, the developing person is forced to contain the persecutory anxiety in the form of

⁷⁷ Los intentos por parte de Gaspar en frenar la creciente violencia psicológica que ejerce Frederic sobre Julia, parecen más peticiones e imploraciones tímidas y casi indirectas, mientras las críticas dirigidas hacia Julia son siempre bastante más claras y severas.

an internal persecutory object. [...] Giving birth to the ego-destructive superego” (6-7) Esto nos explica la presencia de una voz interior dentro de Julia, o sea su severo super ego (o superyó), que la obligan a permanecer en la relación con Gaspar.

Desde su llegada a la gran ciudad, la perspectiva de Julia es tan vieja como su amor; “I desire nothing”, la oímos decir en el curso de inglés. De ahí surge una conducta antisocial; un odio hacia la humanidad, que se traduce en ver a la gente como animales. Esta deshumanización marca el descenso al infierno de su conciencia, la pérdida de su inocencia y la transformación brutal a la que se enfrenta su ser. También, más tarde, empieza a humanizar a los animales, manteniendo conversaciones y diálogos con los ratones en su piso: “A las tantas de la madrugada, cuando seguía sin pegar ojo pensando en Gaspar, Julia les dirigía la palabra. Los ratones la escuchaban con toda su atención⁷⁸” (156), lo que puede indicar una desesperación que desafía a su raciocinio.

Gaspar sella con fuego esta fase de dolor de su amada, privando a Julia de su presencia, sin dar por rendida su empresa de amor. Julia en su cárcel de amor llega a la siguiente conclusión de Gaspar: “No iría a verla hasta que a su alrededor solo hubiera desierto, cuando ya hubiera roto con todos [...]” (127); y eso es lo que ocurre.

El aislamiento

En la fiesta de Manhattan, la primera en la que Gaspar es el invitado y Julia es quien está entre amigos y gente que comparte con ella su edad, su educación y sus aspiraciones, el narrador nos comenta que Julia no se apartó del lado de Gaspar y era como si: “entre ellos y el resto del mundo se hubiera erguido un muro de cristal” (160). Como se entiende del resto del párrafo, Julia no podía relacionarse con los suyos, porque Gaspar se quedó bloqueado entre aquella gente que era de la edad de su hijo; de hecho, es todo en lo que él pensaba en aquella fiesta, que ojalá Frederic estuviera allí y, por ello, no hizo ningún esfuerzo para integrarse en el círculo de relaciones de Julia. La conclusión es que Gaspar no quiere formar parte del universo de Julia. Esta negación también se manifiesta más adelante, cuando se niega a quedar con la familia de Julia en las vacaciones.

⁷⁸ A nivel metanarrativo, podemos apreciar este párrafo como parodia de los cuentos de hadas, donde la heroína, con su bondad simbólica, tiene el poder de encantar incluso a los animales, cuyo idioma puede hablar. Sin embargo, aquí los ratones no simpatizan con el sufrimiento de la heroína ni aparecen en la historia por su inocencia animal estremecedora, sino que ejercen su papel en la cadena de la supervivencia. Del mismo modo, y aunque lo pareciera, Gaspar no es un príncipe azul que salvará a la heroína sino, más bien, un villano o un hechicero que le robará su alma.

La resurrección de Gaspar de las cenizas de Julia

En Nueva York, Julia espera impaciente la llegada de Gaspar. El narrador dice: “Hacía cuatro meses que no abrazaba aquel cuerpo. Le pareció el de un dios. Pero Dios no estaba contento” (138). Representar a Gaspar como a un dios, empieza a partir de la crisis que sufre Julia en Nueva York. También su embarazo agrava esta situación. En Barcelona, castigada por sus oposiciones a la vida de Gaspar, éste no le hablaba a Julia durante semanas, le pedía perdonar toda ofensa hacia su persona sin preguntas, y, por último, incluir en su amor a su madre, padre, Frederic, Montse y Espe, aunque ninguno de ellos parece hacer un esfuerzo similar. Y cuanto más tiránico se mostraba Gaspar, más inclinación tenía Julia a satisfacerle.

La nueva Julia, la Julia Ferré

Al saber que Gaspar no pasará las vacaciones de verano en Fingal, Julia se esmera en controlar sus reacciones. El narrador dice: “su voz no sonó nada suplicante, casi parecía que era Espe la que hablaba desde dentro de la joven de Fingal” (240). Su modelo en esta transformación es la cuñada de la familia, Espe, una chica que viene de una familia acomodada, toda una señora a la altura de las expectativas de los Ferré. La transformación de Julia se resume en un control total de las emociones, no reaccionando ante lo que la puede herir, y, ante todo, guardando las apariencias. A continuación, Julia se entera de que Frederic llevó a su hija en la moto y tuvo un accidente; éstas fueron las preocupaciones de Julia al respecto: calmar su ira bajo las galas de una sonrisa. Al conseguirlo, Julia: “Se sintió toda una señora, una gran madre, una gran mujer” (246).

La vuelta

Julia, como esposa de Gaspar y como nueva madre, además de las tareas que surgen, como ocuparse de la mudanza a la nueva casa y ponerla en orden, abandona su oficio de escritora. Ya sabemos que esto ocurrió antes de mudarse a Barcelona. En el momento en el que Julia vuelve a escribir, alquilando un estudio propio al estilo Woolf, la deconstrucción de su relación con Gaspar se hace bastante evidente. Recuperar su oficio como escritora otorga a Julia, aunque no de manera inmediata, el poder de admitir que su relación con Gaspar había acabado; constituye, pues, un punto de aceleración hacia el inevitable final. Es interesante apuntar que Julia, anteriormente, no ha podido trabajar con la sombra de Gaspar a sus espaldas, en el escritorio que ha montado él para los dos, y cuando intentaba hacerlo en la casa, las exigencias de Gaspar no le dejaban concentrarse.

La relación de amor

En muchos sentidos, la novela propone encontrar una definición al amor, y qué mejor ocasión que una en el que surge un amor tan arbitrario como el de nuestros protagonistas. Preguntándose, acusándose o felicitándose, oímos a Julia en varias ocasiones confirmando: “este es el amor”; pero, ¿qué era en realidad? El narrador comenta: “El milagro del amor era ése, la confianza total entre dos desconocidos” (88).

Kristeva ofrece una explicación psicoanalítica al proceso de enamoramiento y dice:

When the object that I incorporate is the speech of the other—precisely a non object, a pattern, a model— I bind myself to him in a primary fusion, communion, unification. An identification. For me to have been capable of such a process, my libido had to be restrained; my thirst to devour had to be deferred and displaced to a level one may call “psychic,” provided one adds that if there is repression it is quite primal, and that it lets one hold on to the joys of chewing, swallowing, nourishing oneself... with words. In being able to receive the other’s words, to assimilate, repeat, and reproduce them, I become like him: One. A subject of enunciation. Through psychic osmosis/identification. Through love. Freud has described the One with whom I fulfill the identification (this “most primitive aspect of affective binding to an object”) as a Father. Although he did not elaborate what he meant by “primary identification,” he made it clear that this father is a “father in individual prehistory. (Kristeva, 1987: 26)

Sin embargo, esta confianza casi siempre tenía que demostrarla Julia; se trataba, pues, de agrandar su corazón hasta que le cupiera un amor tan exigente y tiránico como el de Gaspar. En una de estas situaciones opresivas, Gaspar se niega a acompañar a Julia a veranear en Galicia, poniendo como pretexto el trabajo. Cuando vuelve Julia de sus vacaciones, no solo encuentra su casa invadida por Frederic y Espe (Gaspar dormía en casa de su madre), sino que también había empezado una conspiración para separarla de su hija, enviando a ésta al sótano, en una habitación separada, porque a Frederic le parecía que Julia estaba bastante pegada a ella. Julia acaba aceptando todos estos cambios. Para Julia, el amor siempre venía acompañado por la desgracia, llegaba mezquino, mutilado, escondido bajo una grosera capa de sacrificio y conformidad, y cada vez tenía menos de la esencia de ella y tomaba más la forma de él, para acabar siendo lo que quería ser desde el principio: un amor a la medida de Gaspar.

El espacio en la novela

Los agentes que obstaculizan a Julia pueden aparecer en cualquier momento; invaden su espacio personal sin ninguna protección por parte de Gaspar. Este movimiento de invasión surge tan pronto como Julia se instala en casa de Gaspar. Julia se exaspera a lo largo de la novela en alcanzar un espacio propio, sin lograrlo, ya que la familia Ferré no admite la intimidad personal ni la individualidad. Existen todos en un círculo en el que se transitan, tanto las propiedades como las personas, donde no hay líneas divisoras y la familia, en su totalidad, es la única identidad que está permitido asumir. En una escena, Frederic, incluso, llega a invadir el dormitorio de Julia y Gaspar (durmiendo en la cama sin invitación ni necesidad, nada más que por la provocación), profanando este espacio íntimo. La reacción de Julia es significativa, pues crea un contexto para abandonar su hogar. En este sentido, la casa, cualquiera de las que ocupa Julia al lado de Gaspar, pasan a ser, en terminología de Bal “lugar de actuación” y no de acción, un instrumento de humillación contra Julia.

El relato femenino en la novela

En la presentación de su novela, Luisa Castro señala que el tipo de relación entre un hombre mayor y una mujer mucho más joven no presenta un fenómeno singular en la literatura; dicho esto, existe una diferencia radical entre *La segunda mujer* y las otras obras literarias que tratan el mismo tema, acentúa Castro. Como norma general, los relatos se presentan descritos desde la perspectiva del protagonista masculino: «¿Y si Lolita hablase? ¿Qué padecimientos y temores expresaría?» (2006), se pregunta la autora en su entrevista con Sergi Doria en el *ABC*. Para enfatizar más, Castro dice en otra entrevista con *El mundo*, publicada en la página web del periódico en (2006) bajo el título: “La escritora gallega Luisa Castro obtiene el premio Biblioteca Breve con la obra 'La segunda mujer'”, que lo que ella ha querido lograr es: “[...] que la mujer hablara y mostrara sus sentimientos, sufrimientos y los temores que tiene y qué persona es” (2006).

Marianne Hirsch, en la sección “Feminist discourse/ maternal disourse” comenta: “Feminist discourse has set an extremely high value on control— control of women’s bodies, of their legal status, their salaries, their choice of life and plot” (165). Sin embargo, Diane Elam explica:

[...] the *mise en abyme* acknowledges the subject/object positions assumed by representations, but it also makes those positions infinite and ultimately incalculable. [...] It’s not, then, the case that the mass media will ever define all possibilities for women’s sexuality or that women’s

studies will ever finally arrive at the truth of women. Women may yet be and do infinite number of things. [...] The subject/object relationship is perpetually destabilized in the wake of an increasing number of possible (re)presentations. (Elam, 29-30)

Esto se ve reflejado perfectamente en las elecciones narrativas de Castro para su obra, precisamente en el control narrativo a través del narrador y la economía del lenguaje, resultando en escenas que transmiten una descendencia gradual hacia el final. *La segunda mujer* no pretende más que esbozar esta parte de la vida donde existen sus protagonistas, por ello, ni Barcelona ni Galicia ni los mismos personajes existen más que para apoyar las vértebras de la diégesis de la relación de amor.

En vías de este control, la elección de Castro de un narrador heterodiegético omnisciente, pensamos que sirve, precisamente, para evitar que se produzca una “transferencia” entre ella y el texto, a causa de las similitudes autobiográficas entre ambos. Ella explica en su entrevista con Luis García que la tercera persona que usa no se identifica con el personaje de Julia, sino que la examina, la comprende y la castiga (García, 2006). En este contexto, dice Brooks sobre la “transference” o “transferencia”: “The text conceived as transference should allow us to illuminate and work through that which is at issue in the situation of the speaker, or the story of the narrator— that is what must be rethought, reordered, interpreted from his discourse. Transference and interpretation are in fact interdependent and we cannot assign priority to one over the other” (13). Brooks acaba de posicionar la transferencia y la interpretación en una misma categoría. A medida que nos empeñamos en interpretar el texto, nos identificamos con los sentimientos de Julia, en una situación evacuada, casi por completo, de la palabra de Gaspar, a quien tanto la diégesis como el narrador objetivan y designan el papel de instrumento de ruina y destrucción, y es tal vez la venganza, tan ansiada, del relato feminista.

Por último, para construir y fortalecer su relato feminista, justo hacia el final de la novela, cuando Julia se da cuenta de que su amor no merece los sacrificios y la humillación al que se ha sometido, es cuando su versión de los hechos parece coincidir con la perspectiva del narrador; produciendo un momento de clímax, donde por fin el relato alcanza unos de los objetivos más evaluados en la narración feminista, originalmente designado por Woolf y explicado por Duplessis de la siguiente manera: contar la verdad de manera agresiva, desde la experiencia femenina; mostrando la lucha interna entre la censura y el respeto por la ideología dominante, por una parte, y la expresión de ideas apagadas por la ideología dominante. La expresión del sentimiento de la mujer puede lograrse solamente a través de

contraer la legitimidad de los patrones narrativos que se incorporen a las prácticas sociales y estructuras mentales que reprimen a las mujeres: “The writer must “break the sentence” of beliefs and the sequence of plot structure that express them” (Duplessis, 1985:125).

Focalización

A continuación, resaltamos conceptos principales de la narratología de la novela. El narrador dice: “la joven novelista Julia Varela y el veterano crítico de arte Gaspar Ferré se quedaron solos en el pasillo del hotel” (13). La presencia de un narrador omnisciente, en tercera persona, anuncia la narración de la novela. Además, es un narrador heterodiégetico; no forma, pues, parte de la diégesis.

En cuanto a la focalización, Genette modifica la categoría de focalización interna o “visión con”, añadiendo las siguientes aclaraciones: “relato con punto de vista” y “relato con omnisciencia selectiva” (Genette, 1998: 50), que describe a la perfección la focalización de la novela de Castro. Incluso cuando hay focalización en un personaje, a menudo, se da el caso de exponer lo que piensa u opina este sobre Julia. En este caso, comenta Bal: “Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje” (115-116).

La vida interior de los otros personajes surge, pues, como reacción a Julia. Un ejemplo se da cuando el narrador se focaliza en el personaje de la madre de Gaspar, Eulalia: “La señora Ferré se quedó mirándolos. Era una joven espontánea, desde luego con alguna clase de virtud especial, pero había algo en ella que la desagradaba profundamente. Una fuerte conciencia de su propio valor, pensó” (86). Además, si podemos hablar de porciones, la focalización en Julia es siempre bastante más extensa que en cualquier otro personaje. Después de una focalización de dos páginas en el personaje de Julia, la narración se focaliza en Gaspar, en un párrafo o unas líneas.

De hecho, la focalización más amplia que Gaspar recibe se da al principio de la novela, cuando está de vuelta en Barcelona. La narración establece la vida anterior de éste a través de analepsis o diálogos con otros personajes (Montse y Eladi), sus hábitos personales o, mejor dicho, sus imperfecciones: los somníferos, los pitillos, la corrupción, etc., y, más importante, sus impresiones sobre Julia.

Hay unos instantes, a pesar de esta narración enfocada totalmente en Julia, donde el lector se siente con ventaja sobre ella; por ejemplo, con el personaje de Montse, que el lector conoce antes que Julia, cuando ésta queda con Gaspar tras su vuelta a Barcelona, aunque la

descripción física de Montse procede de Julia. En estos instantes, es cuando se percibe la omnisciencia del narrador, difícil de distinguir en otros lugares del texto.

Por otro lado, este tipo de focalización representa similitudes importantes con el modelo no binario o “gradual” que propone Doležel, en su teoría sobre la autenticación del texto narrativo (136-148). Dado que nos hemos referido a este tipo de macroestructuración semántica del texto narrativo de Doležel en la introducción, aquí nos limitamos a señalar cómo corresponde este modelo a nuestra novela. El *Er-form* de nuestra novela es una fuente de autenticación establecida (dado que el texto nunca contradice la autoridad del narrador omnisciente). Sin embargo, igual que en el modelo de Doležel, el texto posibilita una semántica subjetiva en el personaje del *Ich-form* Julia, por lo que como narrador de la *Ich-form*, mantiene una posición privilegiada y, en nuestra novela, la única posición privilegiada frente a los otros personajes. Explica Doležel: “Esta posición privilegiada se da por el hecho de que en ausencia del narrador anónimo de la *Er-form*, el narrador de la *Ich-form* es *relativamente* auténtico. No es el mundo de hechos narrativos absolutos o, por usar nuestro término tentativo, un auténtico mundo de creencia del narrador *Ich*” (139).

Entre novela autorial y novela figural, encontramos que nuestra novela presenta un caso que se encuentra en un grado intermedio entre ambos tipos, dado que el narrador no se funde con el personaje de Julia sino, más bien, con una versión de su alter ego, además de ser portavoz de sus pensamientos no verbales. Vemos que en varias ocasiones, narrador empatiza abiertamente con Julia; hablando del inicio de lo que será la obsesión de Julia por la presencia de otras mujeres en la vida de Gaspar, el narrador dice: “Y a la pobre Julia la cabeza se le llenaba de sexos de otras mujeres, [...]” (90), aquí no hace falta resaltar el efecto del uso del adjetivo ‘pobre’ que no puede ser menos que un acto verbal propio del narrador.

El yo como destinatario del discurso

Julia, en varias ocasiones, empieza un diálogo interior, convirtiendo a Gaspar en un “Tú” al que se dirige, a menudo, para reprocharle algún hecho, como se ve en la siguiente cita: “Guapa. ¿se puede llamar guapa a una mujer a la que se ama? De ningún modo se llama guapa. Y si tanto me quiere, idiota, por qué te vas y me dejas aquí” (16-17). Anotamos que este monólogo dramático, un diálogo donde no se oye la otra voz al otro extremo de la conversación, se introduce en el texto sin comillas ni separación del discurso del narrador, un uso habitual a lo largo de la novela.

Así mismo, en el texto, existen varias ocasiones del monólogo autorreflexivo, que se considera una variedad del monólogo directo autónomo, donde el personaje de Julia se dirige

a sí misma con su nombre o se tutea, como en la siguiente cita: “Julia. ¿Te acuestas con un tipo que te lleva treinta años y luego te escandalizas porque te saca una foto sin avisar? Aquél no era solo un gesto frívolo, le pareció también el de un desaprensivo, [...]” (17). Como vemos aquí, sin interrupción ninguna ni introducción de cualquier tipo, insertando comillas, puntos etc., el discurso cambia del monólogo a la tercera persona, de monólogo interior directo a indirecto. También, a veces, se introducen los pensamientos del personaje, en un instante de monólogo narrado del tipo: “pensó Julia”.

Por otro lado, y legítimamente, el lector puede preguntarse si esta voz que reprende y moraliza a Julia, pertenece a aquella Julia joven, a una Julia mayor que revive su historia o es de un narrador omnisciente, que posee un conocimiento integro de cómo terminará la historia. Sin embargo, es evidente que Julia, pese a su pasividad, es consciente de las contradicciones que la rodean. ¿Si Julia supiera tan a fondo lo que andaba mal en su relación, hubiese optado por quedarse? Este conflicto entre pensamientos y actos aumenta la tensión dramática de la obra, sin duda; es como describir las oscuras y peligrosas advertencias de una cueva, conforme el héroe se adentra en ella; aumenta la intriga de la lectura. Sobre la intriga en la narración, dice Barthes: “En uno y otro caso no hay desgarradura, no hay bordes sino un desvelamiento progresivo: toda la excitación se refugia en la *esperanza* [...] de conocer el fin de la historia (satisfacción novelesca)” (8).

Sin embargo, este conflicto también puede perjudicar al realismo de la obra, porque hay una inserción de un conocimiento de los hechos, en un momento en el que el personaje no podrá tener acceso a ellos. Sobre utilizar la segunda persona, en una narración autobiográfica, Lejeune afirma que desconoce autobiografías escritas totalmente de esta manera; para él, este procedimiento aparece de manera fugaz en: “el *discurso* que el narrador dirige al personaje que ha sido, sea para reconfortarlo si se encuentra en una situación difícil, para echarle un sermón o para rechazarlo” (54).

Gaspar es excluido del privilegio del discurso en segunda persona. Observamos, a continuación, que el discurso de Gaspar se introduce entre comillas, reduciendo su homologación con el texto principal, y separándolo por lo tanto del texto del narrador: “¡Pero si hacía veinte años que no le pasaba tal cosa, Dios mío! ¡Pero si la quería! «Llevo dos horas implorando a Dios como un imbécil, pero si yo no creo en Dios.»” (20). A partir de la primera etapa de enamoramiento, la perspectiva de Gaspar solo aparece en escenas contadas y de número limitado; a menudo, no se produce de primera mano, sino en un diálogo con otros personajes, lo que asigna a la palabra de Gaspar un valor narrativo menos privilegiado que el de Julia, menos íntimo, y se aleja a Gaspar del lector. Al comentar el monólogo

narrado, Cohn ilustra sus efectos en cuanto a la transmisión del mundo interior de un personaje: “Compared to psycho-narration, what the quoted monologue gains in directness it loses in—depth? mystery? Complexity?... the opposite approach through psycho-narration has the opposite disadvantage: what it gains in depth it loses in directness” (98).

De manera similar, Cohn expone que, al poseer un privilegio cognitivo sobre el personaje ficcional, el narrador es capaz de manifestar sus diferentes dimensiones, cuando éste no está dispuesto a revelarlas. Lo que nos interesa, en particular, es la división por parte de Cohn de estas dimensiones en dos; una, se dirige a explorar la profundidad psicológica del personaje, mientras que la otra, rinde una evaluación del personaje a nivel ético. Cohn explica: “The cognitive and linguistic disparity between a narrator and his character is of particular relevance to the narration of those levels of consciousness that cannot be clearly shaped into verbal pattern by the fictional mind itself. As for the second, the ethical dimension, it leads to the possibility of explicit judgment of the fictional figure by his narrator” (29). Entre Julia y el narrador⁷⁹, más que una evaluación ética surge, como hemos señalado, una amonestación sentimental, que a veces surge como íntima, y no es de naturaleza recriminatoria como el que recibe Gaspar.

Cohn trata el caso de Joyce y el monólogo de Bloom, para señalar cómo la narración y la voz del personaje/protagonista forman una unidad, hasta un punto en el que solo un examen minucioso puede determinar qué frases pertenecen al monólogo de Bloom y cuáles son del narrador (62). En varias ocasiones, sucede lo mismo en la novela de Castro. Lo que también lleva a esta parcialidad narrativa por la que ha optado la escritora desde un principio.

Cohn trata un caso interesante para nuestro trabajo, donde en particular los símiles que inducen a una fusión entre la narración y la conciencia del personaje, desdibujan las líneas que los separan inicialmente. Por ello, se hace difícil concretar si la asociación analógica es propia del narrador o del personaje; si es resultado de la evocación del autor o de la imaginación del personaje, dado que los dos, matiza Cohn, participan en el uso del eterno presente que reina en el símil (40). Dentro de este concepto, surge la narración inspirada por y en imágenes, que representa ciertos aspectos de la mente que no pueden concebirse a través de las técnicas del monólogo (46).

Más preciso es el efecto al que alude Cohn, cuando habla de la fusión entre la realidad externa y la percepción subjetiva del personaje, a cuyos efectos la escena externa e interna se

⁷⁹ Hemos elegido designar un narrador neutro (por ello masculino) a la obra, intencionalmente, para poder lograr una discriminación entre Julia, narrador/narradora, Castro que corren el riesgo de parecer homólogos en la novela.

unen; Cohn acentúa que no hay ninguna frontera clara entre la escena externa y la escena interna. Cuando son introducidas por verbos de percepción, lo que el personaje visualiza y los sonidos que oye, relacionan a la psique con la escena. En este caso, la psiconarración ya no puede ser claramente distinguida de la descripción escénica (49). Esto representa otra muestra de la focalización dominante que Julia obtiene en la novela; la casa de Gaspar, la mansión de los Ferré y su casa familiar, todos surgen por y a través de la vista/percepción de Julia, mientras a Gaspar, que visita la casa de los Varela, no le está permitido rendir tales descripciones escénicas ni las nociones que pueden surgir en base de ello, como juicios de valor económicos, sociales, etc. En cuanto a la objetividad en la narración, Bal explica: “La llamada objetividad, es, en realidad, una forma de subjetividad cuando el significado de la narración reside en la identificación del lector con la psicología de un personaje; ello sucede cuando se les confiere a los personajes la función de autenticar el contenido de la narración” (143).

Sin embargo, a pesar de la narración enfocada en la protagonista, no hay muchos monólogos citados en la novela porque, como señala Cohn, el monólogo citado no es una de las técnicas favorecedoras en la psiconarración, dado que crea un cambio arbitrario de perspectiva, además de discontinuidad y redundancia (71). Dicho esto, una de sus contribuciones destaca en los momentos críticos de la narración, cuando el personaje afronta una verdad difícil de asumir, las propias palabras del personaje irrumpen y dominan el discurso (81). Por otro lado, el monólogo narrado es una técnica, como señala Cohn, que lleva a la narración de “la visión con” o al “pensar con”; consta de una concordancia entre la perspectiva del narrador y del personaje, por un lado, y por otro, también el lenguaje del texto se convierte en el del personaje; es, desde luego, afirma Cohn, la quintaesencia de la narración figural y el momento donde se entrelaza el hilo pensativo del personaje con la narración en tercera persona (111).

La ironía de la narración

La ironía es otra de las técnicas de la narración en la novela, que se suele emplear para reprender a Julia por haber abandonado sus sueños y comprometido sus principios por el amor de Gaspar. Un ejemplo se da cuando Julia se refiere a sí misma como la predecesora al cargo como esposa de Gaspar (88); precedida, claro está, por la primera mujer de éste. Por otro lado, y a medida que Gaspar se desenamora de Julia, la narración que pretende comprenderla al principio, se torna amarga, irónica, hasta una total desaprobación de su carácter y sus actos. Gaspar advierte repetidamente a Julia, que su viaje a Nueva York les va

a distanciar; paradójicamente, quien parece haber olvidado sus promesas es Gaspar, cuyas cartas a Julia en este periodo parecían “notas de ministro” (126), mientras las cartas de ella le llovían desde Nueva York, interminables. En otra ocasión, cuando Julia espera la aparición de Gaspar en Nueva York, la narración a través del monólogo narrado de Julia, emplea un tono irónico para ridiculizar las anomalías en el amor de Gaspar, preguntándose si se atrevería Gaspar a presentarse sin aviso en la fiesta de su primer piso alquilado, y dice: “¿Pero de qué no iba a ser capaz aquel tío, que se había atrevido a pedirle un hijo una semana después de conocerla, [...]?” (133)

Sin embargo, no solo el personaje de Gaspar es destinatario del discurso irónico del narrador, sino la propia Julia, donde la narración expone de manera irónica su exagerada aplicación a complacer a Gaspar. Ana Casas en el artículo “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales” en el libro *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) comenta acerca de establecer un grado intermedio entre: “la autoficción como modalidad de la escritura del yo sobre un eje básicamente referencial— pese a las eventuales distorsiones ficcionales—, y la autoficción como la expresión de un rechazo – o cuanto menos de una actitud de perplejidad— ante la supuesta factualidad del autor gracias a extremar determinados mecanismos disruptivos y paradójicos, como [...] las diversas formas del humor (parodia, ironía, sátira)” (Casas).

Amor estético

A pesar de sus encuentros apasionados al principio de la novela, Julia experimenta con Gaspar una ausencia de su deseo sexual de este. Gaspar desea más verla que besarla, la mira sin acercarse a ella, como si fuera, en palabras del personaje, “un objeto de rara belleza”; concluye Julia: “«Me quiere de una manera estética»” (41). Los términos “objeto de belleza” y “amor estético”, acompañados por la ausencia del amor carnal, representan una clara desviación de la relación amorosa de Julia y Gaspar.

El mismo fenómeno volverá a ocurrir en un momento de alta carga dramática, en una de las discusiones que marcan el final de la relación; el narrador “psiconarra” los pensamientos de Gaspar: “Aquella cara de virgen postrada conmocionó a Gaspar profundamente. ¿Era él el causante de aquella hermosa escena? ¿Tenía, en serio, parte en aquel amor? La veía como un cuadro, como una Venus de Botticelli, el mismo amor encerrado del que él era autor” (205). Aquí, también, esta autoría de un amor objetivado a través de la belleza señala una separación de la realidad, una deformación de ella y, a continuación, intentamos explicar cuyos motivos.

En el *Rouledge Companion to Aesthetics* (2002), en la sección: “feminist aesthetics” escrita por Sarah Worth, se define la scopophilia. Se trata del placer que se deriva del acto de ver y de estar en la posición de “voyeur” o de quien vea. Freud es quien acuña el término, asociándolo con convertir a la otra persona en objeto, subyugándole a una mirada controladora y curiosa (Worth, 2002: 445). A causa de la manera en la que las mujeres aparecen como temas en obras de arte, a menudo desnudas, ellas están destinadas a ser el tema de una desinteresada contemplación y a considerarse como representantes de una belleza idealizada, de acuerdo con unos estándares designados por los hombres. Esto convierte a todas las mujeres en objetos de la contemplación masculina, dentro y fuera del mundo del arte (438). Worth, luego, explica que el amor, igual que el arte, también está sujeto a la perspectiva de género, por lo que liga a este placer de contemplar sin amar a la scopophilia.

Dentro del mismo contexto, Gaspar se muestra narcisista y misógino; pese a ello, no olvidemos la relación sexual que le ha unido a la heroína desde el principio, por ello nos planteamos la pregunta de por qué se abstiene del amor carnal. Los motivos pueden variar; para empezar, resaltamos que, desde el principio, Gaspar demostró una cierta vergüenza o un culpable reconocimiento de su edad, escondiendo y ocultando su cuerpo envejecido de la mirada de la joven Julia. Una vez que Julia es percibida, no como la esposa pasiva y agradecida que Gaspar esperaba que fuera, la convierte en un objeto (pero no como el objeto sublime; el objeto que no existe; ella ya no corresponde a su fetiche); sino en el objeto de su mirada masculina admiradora, del que ella derive su valor y él pueda controlar.

Anacronías en la novela

El tiempo del relato

Para hablar de las anacronías, en primer lugar, consignamos que el relato primero empieza con el encuentro de Julia y Gaspar en Nápoles y, más precisamente, en la noche en la que se acuestan juntos. Las analepsis narrativas que tienen más presencia en la primera mitad de la novela, antes de que Julia y Gaspar construyan un mundo propio, sin necesidad de la retrospección temporal, sirven, como es su función básica, para rellenar lagunas de información que completan el conocimiento del lector sobre los personajes y entre ellos mismos. Estas analepsis extradiegéticas a menudo tienen un alcance y una amplitud extensa; narran, pues, las vidas anteriores de los protagonistas. Por ejemplo, la analepsis que nos introduce la relación entre Gaspar y Montse, que empezó quince años atrás. Otra analepsis

nos introduce al personaje de Matilde, la profesora de Frederic, con el que Gaspar mantenía una relación, sin llegar a comprometerse (27). Mientras las analepsis sobre Julia nos cuentan su vida en Madrid, cinco años antes del principio de la novela, sin indagar en su infancia ni adolescencia.

Las analepsis son a menudo iterativas, dado que informan sobre hábitos y ocupaciones pasadas; también sirven para resaltar la importancia de un hecho, a causa del número de veces en que se repetía. Frederic, al conocer a Julia, parece sorprendido, como si no estuviese preparado para recibirla, y por ello, se comporta de manera poco cortés; la narración nos cuenta que su padre: “llevaba anunciándole aquel encuentro hacía dos semanas” (67), por lo que Frederic no tenía motivo suficiente para comportarse de esta manera. A menudo, las analepsis envuelven una elipsis, como veremos a continuación, de la época fuera del seno de la relación amorosa.

Elipsis

Las elipsis tienen presencia cuando los protagonistas no están juntos, como si el tiempo no importara salvo como una cifra, una cronología que mide el periodo de la separación. Por ejemplo, después de pasar el verano en Barcelona con Gaspar, la narración nos cuenta este detalle: “Dos semanas después, ella estaba dando su lectura en Soria” (58). La narración siempre llena con suma precisión estas lagunas del tiempo narrado, añadiendo un aspecto de documentación y de realismo a la novela. Esta documentación del tiempo del relato, como otros aspectos que señalemos a lo largo del trabajo, sirven, por ejemplo, para revelar la rapidez con la que Gaspar se enamora de Julia y luego deja de hacerlo.

Prolepsis

No son cuantiosas las prolepsis en la novela, aparte del gran predicamento que hace Castro acerca de su novela, declarando que se trata del desenamoramiento de las protagonistas, en su presentación pública del libro. En el mismo contexto, las citas literarias que elige Castro para la portada del libro pertenecen a *La desgracia* de J.M. Coetzee (1999), *The Portrait of a Lady* de Henry James (1881), y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966)⁸⁰; relatos que, o acaban catastróficamente o albergan destinos oscuros para sus protagonistas jóvenes o de clase baja. De manera semejante, el lector de *La muerte de Iván Ilich* (1886), es consciente a priori del desenlace del relato, y la narración, en este caso, es la

⁸⁰ El título del libro de Henry James está en inglés, porque Castro incluye la cita del libro en inglés.

segunda narración de lo sucedido o la anticipación de un final predicado, aunque no conste el final de manera tan explícitamente al principio de la novela de Castro. Bal comenta acerca de este punto: “Para comenzar, las anticipaciones se dan con mucha o menor frecuencia. Se reducen en su mayoría a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula - un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales” (74).

Aun así, la narración deja espacio a unas cuantas prolepsis. Un ejemplo se da cuando el narrador advierte al lector sobre el cambio de prioridades de Julia, a causa de su enamoramiento, mencionando de paso la beca de Nueva York, que Julia acabará abandonando. Esta es una prolepsis dado que la siguiente cita tiene lugar capítulos antes del momento cronológico donde ocurre en la novela: “De vuelta en sus brazos, el cuerpo de Gaspar le pareció a Julia el más hermoso trofeo que jamás le habrían podido conceder, mucho más que ningún premio de novela, muchísimo más valioso que todas las becas” (71).

Esta ausencia de prolepsis, pensamos, debilita el papel del narrador omnisciente; pero, al mismo tiempo, sería más realista, menos ficticia, la degradación de la relación entre los protagonistas. El tiempo transcurre como en la vida real, sin advertencias sobre el futuro, menos la propia voz de Julia que anticipa la catástrofe, el lenguaje descriptivo mórbido del amor entre Julia y Gaspar, que analizamos más adelante, y el tono irónico de la narración. Aparte de estas anacronías, el relato se ordena cronológicamente, subrayando la linealidad de la narración, que permite mostrar el caos sistemático que dominará la relación.

Velocidad

Castro elige para los primeros capítulos una velocidad lenta, donde cada encuentro entre los protagonistas ocupa un subcapítulo. En los momentos que la pareja está separada, la narración aumenta su velocidad, dando lugar al resumen o, directamente, a la elipsis. Esta narración lenta ofrece al narrador la oportunidad de incluir descripciones detalladas que ambientan la narración, con el propósito de dibujar el reino peculiar en el que se adentra Julia.

La descripción de la casa alquilada de Gaspar en Barcelona, o, mejor dicho, el contraste entre su situación y la fachada ocupa unas cuantas páginas. La descripción de la casa recalca la decadencia metafórica de esta clase de burguesía antigua, frente a los cambios económicos actuales, etc. Además, introduce la relación complicada entre el capital y el material que Julia detecta en las costumbres y educación de la casa Ferré, por lo que ostenta una importancia temática para el relato. Por último, estas descripciones también forman parte del realismo de

la obra. Bal dice que, cuanto más realista sea la descripción y cuanto más se parece al mundo real, esto asegura que: “[...] los acontecimientos que en él se sitúen sean también plausibles” (112).

Pronto la descripción abre paso a la psiconarración, y el tiempo del relato se divide entre los sucesos y los pensamientos de Julia sobre ellos, dejando de lado las escenas descriptivas donde el tiempo para, y la historia y el relato comparten su grado cero, por lo que las escenas de la declinación final encubren gran cantidad de información y tienen una velocidad narrativa mucho más alta que el principio de la novela.

La escritura realista

A continuación, vamos a analizar los elementos que hacen la novela más accesible que otras novelas de Castro, dentro del marco de la escritura fácil, con el que la propia Castro ha definido su texto⁸¹. En este aspecto, resaltamos su realismo cotidiano y sus escenas mundanas, su lenguaje retórico sin adornos y construcción sencilla. Veremos esto reflejado en el primer encuentro entre Eulalia y Julia. Castro dedica una escena a la interacción entre ambas mujeres. En este episodio, Julia se lanza a hacer una ensalada y a lavar y cortar las lechugas para ello. En la escena, se dedica un diálogo sobre las diferentes maneras de cortar la lechuga, si con los dedos o con un cuchillo, pero Julia pronto se arrepiente de su espontaneidad como resalta el narrador: “¿Fue eso lo que vio la señora Ferré en el jardín? ¿Una criada nueva, que empieza?” (84-85). Aunque Castro aprovecha para subraya la dicotomía entre la gente burguesa y las tareas mundanas, donde todo acto, por muy mundano y rutinario que parezca, se convierte en un código de clase, la escena en sí queda extraña por su sencillez.

Sin embargo, y dentro de este concepto, Warhol toma como ejemplo a Jane Austen, esta involucración en lo mundano, que diferencia la escritura de mujeres de la de los hombres, llegando así a consolidar su identidad y su ideología. Aclara Robyn que, conceder amplio espacio narrativo a los minutos y aparentemente triviales detalles de conversaciones de las mujeres en entornos domésticos, se suma a una forma literaria muy distinta de la que los hombres contemporáneos a Austen estaban escribiendo, y concluye: “For the feminist narratologist as for Miller, theme is always manifest in form. Deviations from formal norms

⁸¹ Castro dice en su entrevista con el mundo que le salió: “una “escritura torrencial, muy gratificante y fácil en un sentido” (2006).

make deviations from dominant ideology visible” (12). También dice: “The fact of difference— and more importantly, the fact that social inequities are still grounded in culturally produced differences— means that feminist narrative theorists are not yet willing to make the jump from the culturally constructed to the universal, which seems to resonate with the essential most poststructuralist feminists strive to undermine” (Robyn, 2012: 11).

Por otro lado, y a pesar de que ambos protagonistas son intelectuales, la narración no registra conversaciones ni debates que traten de cuestiones filosóficas o dilemas humanos morales o estéticos, salvo en una ocasión donde Julia debate con Gaspar la erosión gradual de las clases altas y bajas de la sociedad; sin embargo, y por norma general, el transcendentalismo, tanto escénico o lingüístico, propios de Castro, ceden el paso en esta novela a una descripción realista y cotidiana.

También se resalta la ausencia del lenguaje lírico de Castro, cargado de belleza metafórica y de significado, que surge a través de las imágenes. Con relación a este punto, daremos el siguiente ejemplo, donde el narrador relata los pensamientos de Julia al dar la espalda al máster y la beca Fullbright: “[...] a ella que había montado aquella película del máster para seguir ascendiendo por la escalera de incendios, y ahora se daba cuenta de que el incendio era ella misma, que lo llevaba encima” (123). Las imágenes, pues, están ceñidas a la escena cotidiana y nacen de ella.

Por su parte, José Manuel Caballero Bonald, miembro del jurado que galardonó la novela de Castro, resaltó la “hábil graduación dramática” y un estilo realista “despojado casi de adjetivos” (2006). En un punto similar, Žižek, en su crítica de la película de Lars von Trier, *Breaking the waves* (1996), como señala Badley en su libro, contrasta entre la narración melodramática y el estilo naturalista de la filmografía, creando una tensión que obliga a los espectadores a experimentar la película como “real” (218), juzgamos que ocurre algo similar en la novela de Castro, en la que la brutalidad del sufrimiento de Julia, contrasta con el estilo directo y limpio en el que se narra la historia.

Ajeno a este estilo natural es el texto de la novela cuyo goce no nace del erotismo del lenguaje, el término que Barthes acuñó. Acerca de este concepto, Barthes explica: “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica. El placer del texto es similar a ese instante insostenible, [...]” (16), de aquí que el valor de las obras modernas provenga de su duplicidad, por poseer dos límites. Barthes enfatiza sobre la importancia de un juego de poder, entre su estructura material (palabras, frases, sintaxis y su alteración, y figuras) en un estado de abundancia que trasciende el desorden, por una parte y al otro lado está “el decir político, limitado por la antigua cultura del significante” que es la

estructura que se impone sobre esta abundancia. *La segunda mujer* no recurre a tales enfrentamientos; no construye un texto a base de estos extremos; solo existe uno: una prosa limpia, directa, que no transciende la acción narrada, y se auto restringe a una economía de palabras que no se pierde en el éxtasis textual, sino que se limita a seguir las reglas, porque el goce del texto aquí no proviene de su lenguaje, sino de su desenlace trágico y, por consiguiente, catártico.

Oposiciones binarias

Podemos decir con certeza que Castro escribe el primer capítulo de su novela a base de oposiciones binarias, descifrando e introduciendo el logocentrismo del mundo en el que se adentra su protagonista. Las oposiciones dominantes de la escena, al día siguiente de acostarse Julia con Gaspar, se resumen en los siguientes: “Luz/ Oscuridad, Juventud/ Vejez, Valentía/ Vergüenza o miedo, fertilidad/ Sequedad, Visión / Cegadora, Discurso/ Silencio, Confianza/ Desconfianza, y, por último, Vestimenta/ Desnudez. En este primer episodio, Julia abre las cortinas para que entre la luz e ilumine la habitación del hotel, mientras Gaspar se defiende de la claridad y ordena a Julia que deje cerradas las ventanas. A continuación, Julia: “Humedeció con su lengua los labios secos de él, [...]” (13). Luego, Gaspar confiesa a Julia que ella le asusta y cuando ésta intenta averiguar el motivo, Gaspar le tapa la boca. El primer capítulo transcurre en este juego entre luz y sombras, con la inocencia, candor y pureza contra la culpabilidad e impureza de Gaspar. Vemos que Gaspar logra transmitir la vergüenza, que solo le definía a él en principio, a Julia, cuando le saca una foto de su cuerpo desnudo, sin pedirle permiso; es la primera vez, a lo largo de su encuentro, que Julia quiere huir o taparse y se siente culpable por haberse acostado con Gaspar. En el último instante, a punto de concluir el primer capítulo del encuentro, la vejez, esterilidad u oscuridad que representa Gaspar, logran vencer a todo lo que representa Julia, la escena concluye con Gaspar listo para marcharse, vestido con su “chaqueta de hombre y corbata de profesor”, y Julia, desnuda: “se ocultó bajo las sábanas” (18).

Estas oposiciones primarias se convertirán pronto en el lema de toda la novela, dada la situación conflictiva en la que surge el encuentro: Gaspar, un hombre mayor, siempre representará en la novela la sequedad, la infertilidad, la ausencia de energía, el amor infernal, además de la rigidez de las tradiciones y la tiranía de la jerarquía social que mantiene, mientras Julia se quedará siempre al otro extremo, hasta que decida someterse al amor. Julia llega a referirse a Gaspar como a un vampiro y, en una ocasión, Julia, ya instalada en el hogar

de los Ferré, se pregunta si no estaría su sangre joven llenando el “caudal agotado de la señora Ferré”, quien cada vez parecía “más vívida” (183).

Lenguaje visual trágico

A menudo, el ángel del amor está convertido en “un pájaro negro de alas sobrecogedoras” (36). El amor de Julia, a nivel imaginativo, nace del infierno, no de la felicidad paradisíaca; todo su lenguaje descriptivo, pues, cercado por señales de peligro amenazante, transmite esta sensación de fatalidad: de un destino agorero. Al principio, Julia, en su esfuerzo por no darse cuenta de la equivocación a la que se somete, se refugia en el sexo, rindiéndose a él con urgencia y sin cortejo; el narrador dice que aquello se parecía: “a la desesperación del soldado que se adelanta para morir o para matar” (41), introduciendo la imagen del amor como una batalla, cuyo final es siempre la muerte. Más adelante, durante el vuelo a Barcelona, al sentarse detrás de Gaspar que parecía olvidarse de ella, Julia: “Sintió el abismo a su espalda. Era llevada” (61). Al entrar en la finca de los padres de Gaspar, los altos cipreses que cercaban el camino parecían, dice Julia: “soldados con sus lanzas en pie” (80). Y en la playa, cuando Julia soñaba con un niño al nacer, la arena “quemaba como si fueran las mismísimas llamas del infierno” (98). Para Barthes el placer de la escritura no es transmisible al lector porque este lector es objeto directo de una búsqueda, un rastreo, su locación pues no es definida. Entonces, no es la persona sino el espacio, la posibilidad de la dialéctica, en este caso del deseo y de una “*imprevisión*”⁸² del goce” (12).

Es de la mano de un experto aquel amor narrado a base de muerte y guerras, donde los sentimientos se asemejan a soldados condenados, en la línea de fuego, y coronados por la muerte. Si el lenguaje fuera la casa del ser, la casa de Castro en esta novela anhela muerte.

La novela familiar

No hay mucha información que la novela nos facilite acerca de la familia de Julia; pese a ello, nos deja nociones clave que pueden ofrecer una guía general. En cuanto a su padre, José, se representa en el relato más por su ausencia que por su acción. En una escena simbólica de la pedida de mano, José se exime de cumplir con su obligación en el orden patriarcal y de mantener su función paterna; el narrador dice: “que fue el primero en adivinar el momento vibrante de aquella cumbre, discretamente se retiró” (57). La narración nos asegura de que es Eudoxia, la madre de Julia, quien se encarga de hacer los negocios en la

⁸² La cursiva es del texto.

familia, presentándose así como una madre fálica. La ausencia de José del orden patriarcal no ayuda a librar a Julia de su condenación; es un acto negativo que no se reemplaza por otro positivo que resulte de apoyo a su causa.

Por otra parte, la relación de Julia con sus progenitores presenta varias similitudes con la relación de Luisa con los suyos, en *Viajes con mi padre*. Aquí oímos la voz de Julia casi idéntica a la voz de Luisa, donde hace la misma referencia al amor hacia los padres, como un hecho intencional, situando a sus padres al lado de Gaspar en la escala del amor, Julia dice: “«Menudos padres los míos», pensó, «los quiero, casi tanto como a él»” (56). Situar a los padres de uno a la altura de un desconocido es un tipo de castigo; tal vez, es la manera de reprochar, por parte de Julia, que reciban a Gaspar como pretendiente, sin escandalizarse ni protestar por su edad. La siguiente cita ampara esta opinión, hablando de buscar el consejo de su madre y hermana; el narrador nos cuenta que Julia quien nunca había admitido una intrusión en sus asuntos por parte de su familia, ahora que la necesitaba: “aquella injerencia no llegó. Ni un solo comentario” (29).

La protagonista víctima

Las mujeres, en posición de sufrimiento y sacrificio, en novelas anteriores de Castro, y en esta novela en particular, representan un desafío para la historia reciente del feminismo y su primer aliado en la literatura escrita por mujeres, que se empeña en empoderar a éstas. En este empeño por parte de Julia, en arriesgar su futuro y, consecuentemente, su vida por Gaspar, pese a los peligros que esto representa; un deseo propio de anihilación que explicaremos recurriendo a conceptos propios al psicoanálisis. Victoria Grace dice en *Victims, gender and jouissance (Routledge research in Gender and Society)* (2012): “The interpretation of the death drive as a pursuit of jouissance is centrally important to any account of sacrificial processes within a victimizing culture” (58). Esta búsqueda de un *jouissance* interminable, que presentan algunos individuos no conformes con su castración y lo que esto conlleva en su conversión en sujetos, se une al impulso de muerte. La muerte representa para el organismo este *jouissance* ilimitado, además de una unificación que el sujeto no puede lograr dentro del orden simbólico. El sacrificio de uno mismo, en este caso, es un último intento de sumergirse en la negatividad del ser y unirse al impulso de muerte, en búsqueda de aquel *jouissance* perdido.

Analizando este punto desde una perspectiva diferente, Badley estudia la victimización de la heroína en su análisis de la película de Trier y argumenta que el efecto que quiere conseguir Trier es a terapéutico y a base de una autoconciencia en un filme construido para

atravesar la distancia “masculina”, e incomodar a los hombre y mujeres, convirtiendo los hombres en seres transgénicos: “[...] in short, to make the “male gaze” including Trier as hypothetical spectator and auteur of the coldly cynical Europe Trilogy, cry” (79). Las heroínas de Trier también se someten al camino de sacrificio que, al final, las mutila y aniquila; en el caso de Bess, es en nombre del amor, aunque se puede argumentar que, la hace además transcender, rompiendo las rígidas estructuras del sistema patriarcal. La siguiente cita representa a Julia en una situación de la misma categoría, no asesinada como la Bess de Trier, pero casi (incluimos una gran parte de la cita para transmitir el efecto que quiere Castro crear en el lector):

Además del menisco roto, le diagnosticaron una infección de cartílago intercostal. Nadie le había clavado un cuchillo, no llevaba ningún moratón, pero en el avión se dio cuenta de que todo su interior estaba desgarrado. Con gran sabiduría, con una sabiduría antigua, cuyo origen ella no alcanzaba a fijar, Gaspar la había ido desarticulando. No podía ir con aquellas radiografías a ninguna comisaría. Los huesos de los tobillos y las muñecas le dolían como si fuera una anciana. «Me has golpeado en el alma», se dijo, cuando aterrizó en el Prat. Julia nunca había sabido lo que era el alma. [...] A punto de salir por la escalerilla del avión, cuando cogió a su niña en los brazos y el dolor se ensañó en ella, en vez de una mueca de queja le salió una sonrisa: «Así que esto es el alma», se dijo satisfecha, «esta materia cartilaginosa que recubre el hueso, esto que se me desgarras, vaya». (298)

En este sentido, Castro también logra conmover la conciencia de los hombres, desafiar aquella mirada masculina (al fin y al cabo, cuatro de los miembros del jurado eran hombres) con una protagonista femenina sujeta al sacrificio femenino en cuerpo y alma.

La Boda

Jesús González Requena en su artículo “Melancholía” publicada en la revista *Trama y fondo, lectura y teoría del texto* en 2014 resalta la importancia del ritual. Aquí nos interesa en particular la ceremonia de la boda, como parte de esta ritualidad social. Requena nos recuerda estos antiguos mitos que pertenecen a la mayoría de las culturas, que afirman la importancia del ritual para consagrar el círculo de la naturaleza, día y noche, la sucesión de las estaciones, etc., recalca Requena: “pues de lo contrario nada se sucedería y todo se volvería imposible – es decir, ¿llegaría el fin del mundo?” (23-46).

En la novela, todos los otros personajes trabajan para obstaculizar o impedir la celebración de la boda de Julia. Incluso, los miembros de su propia familia no parecen ayudar

en esto. Al principio, era Gaspar quien quería casarse con Julia; luego, este compromiso se puso en segundo plano, para priorizar tener hijos y comprobar la fertilidad de Julia; por lo que, al final, si se celebra la boda, es porque Julia lo quería así. El día de la boda, Julia se encarga de los preparativos, mientras a Frederic había que mandarlo a casa, porque no venía apropiadamente vestido. Ni Montse ni la suegra pusieron gran empeño, etc.; luego, la luna de miel es tratada por Gaspar como una mera formalidad caprichosa por parte de Julia. En este sentido, ridiculizar la ceremonia de la boda, trae consigo el final apocalíptico.

La macroestructura del mundo de la novela

Doležel explica el concepto macroestructural del mundo ficcional, y especifica que sus características principales incluyen una estructura específica además de sus propios potenciales semánticos, dicho autor comenta: “Este enfoque proporciona un marco general para interpretar semánticamente los constituyentes particulares o aspectos del texto literario. [...] Dentro de esta hipótesis global, las interpretaciones de constituyentes particulares del significado del texto encuentran acomodo. [...] Es especialmente claro que la hipótesis macroestructural revelará la escasa fiabilidad, o el puro absurdo, de algunas interpretaciones de los constituyentes textuales aislados” (Doležel, 1999: 200).

Sería difícil aplicar el modelo Doležel de “motivemas” en la novela. Especialmente, los actantes no se pueden clasificar de manera sencilla bajo categorías como “ayudante” o “villano”; salvo el caso de Frederic, que desde el principio actúa en contra de la protagonista. Sin embargo, los otros familiares Ferré oscilan entre una pasividad hacia Julia o cometen actos negativos que luego remedian con otros positivos⁸³. Incluso con Frederic, Julia confiesa hacia el final de la novela que él la advirtió de que su padre la podría herir, sin que ella lo supiera (esto conlleva que han tenido una relación cordial al principio, pero el texto no da ninguna demostración de ello).

Si tomamos a Montse como modelo de villana, encontramos que ella no juega un papel directo de villanía, pues hay escenas en las que se muestra comprensiva y partidaria de la heroína, a pesar de la invasión cruel de su mundo/espacio al principio. En este caso, la esencia mimética de la narración es más presente que cualquier modelo que aspiramos imponer sobre ella. Por otro lado, y pese a que Julia necesita algo de Gaspar, su ideología, por ejemplo, él no se muestra directamente como un dador, por lo que no podemos establecer la relación directa entre los dos en este motivema: Gaspar da a Julia su ideología. Desde el

⁸³ Pensamos concretamente en el caso del hermano mayor de Gaspar, que, pese a su crueldad en la escena del jardín, se presenta partidario de Julia, cuando Gaspar le pide abandonar la casa.

principio, recalca el narrador, el hecho de que los amantes pueden ser enemigos, creando esta posibilidad de dos actantes antagónicos. Por último, los padres de Julia se comportan como neutros, por lo que no son precisamente “envidadores” de Julia al mundo Gaspar; aunque, solo en una ocasión, Eudoxia intenta persuadir a Julia para alejarse del mundo de Gaspar y no ir al entierro de Blai. Sobre el fracaso del análisis basándose en un sistema dado, Bal comenta: “También aquí se aplica lo que se puede decir de todas las ramas de la narratología: el fracaso de un análisis realizado con el apoyo de una concepción sistemática constituye un resultado significativo por sí mismo” (62).

Otro aspecto que podemos destacar, siguiendo el modelo Doležel, es la similitud entre la motivación de Julia y lo que denomina Doležel como: “el héroe cansado” en su análisis del relato corto de Hemingway (57-86). Julia va al encuentro de Gaspar porque está cansada de su vida anterior como poeta, como muestra de ello es cuando ella no dice no a la entrada de Gaspar a su habitación en el hotel. Además, hemos visto esta motivación negativa en muchas otras heroínas de Castro.

En su análisis de *El proceso* (1925), Doležel argumenta que el mundo híbrido tiene su motivación en un estado psicopatológico. En este caso particular, la motivación es freudiana, cuando el cambio del mundo natural al mundo híbrido se efectúa a partir de los giros inesperados, por el padre que se vuelve “demoníaco” y, por último, por el suicidio del hijo que Doležel califica de “equivalente a las acciones fatalistas y puramente deterministas de las historias mitológicas” (210). A partir del juicio, explica Doležel, Georg pierde el control y empieza a actuar como si fuese sujeto a una fuerza misteriosa, mucho más poderosa que su voluntad propia: “Este debilitamiento radical del control del agente sobre sus propias acciones, es un claro indicador de la presencia de un mundo híbrido, situado en una mente humana patológica” (211). El comportamiento compulsivo de Julia y su rendición a este campo que desprende Gaspar hacia ella puede presentar un caso similar que traerá el final trágico de Julia e indica la presencia de un mundo híbrido dentro de la novela.

Identificación e idealización

En la siguiente sección del análisis, examinamos dos procesos que sufre Julia en su relación amorosa con Gaspar: la identificación y la idealización. Primero recurrimos a una definición psicoanalítica del amor, que tiene relación directa con nuestra propuesta⁸⁴. De

⁸⁴ Dentro de este contexto confirman Encinar y Glenn donde recurren al libro de Jessica Benjamin en su libro *Lazos del amor*: “Según ella tanto el niño como la niña buscan una identificación con la madre y el padre, la frustración del amor identificatorio temprano entre hija-padre hace que algunas

Nooy cita a Kristeva, que equipara el amor a la revolución o la poesía y le hace semejante a la transferencia en la relación psicoanalítica; afirma que el amor es una vía para renovar la psique. El amor, asegura Kristeva, lleva al lenguaje hasta el deseo. Continúa diciendo que, si la psique fuera un sistema abierto conectado a otro, entonces, el amor permitiría que las fuerzas libidinales desestabilicen y desequilibren este sistema para introducir: “the semiotic flow within symbolicity” (16). La renovación ocurre en el momento en que la “memory-consciousness system” deja atrás sus patrones establecidos, para adoptar el nuevo riesgo de desestabilizar lo ya instalado y reorganizado (De Nooy, 46).

Ya acontecida esta desestabilización, Julia abre paso a su autor y protagonista, Gaspar, empezando con una idealización y un ansia de identificarse con él: “«Estoy celosa, mi amor, estoy celosa de todo lo que eres tú»” (91) dice Julia. Para explicar este deseo de Julia por parecerse a Gaspar, desde los inicios de su relación, primero en aspecto; dice Julia, al recibir a Gaspar en la Coruña: “Se había puesto unas botas camperas, un pantalón beige y una camisa azul de rayas. Fue lo más aproximado que encontró a la forma de vestirse de él” (38); y, luego, en comportamiento e ideología personal, recurrimos a la interpretación de Kristeva de la etapa del espejo en Lacan. Imprescindible para su explicación el concepto de “father of individual prehistory”, originado por Freud para describir una forma de amor a través de la identificación, que ejerce su influencia sobre una primaria separación entre “not-yet-ego” o el ego a punto de nacer y “not-yet-object” o el ser como objeto a punto de nacer. Esta manera de separación allana el camino para la etapa del espejo en Lacan (De Nooy, 45)⁸⁵.

Kristeva explica que el niño se empeña en elegir o asignar un papel a un padre imaginario, que no tiene por qué ser masculino, dado que lo que diferencia a este padre es que pueda representar el objeto del amor materno, (en la pedida de mano, el narrador nos cuenta que la madre de Julia se veía sonrojada, como si Gaspar quisiera casarse con ella (168), lo que confirma a Gaspar como aspirante a esta posición de padre imaginario para Julia). Sin embargo, denominar a esta figura padre no es arbitrario, porque su papel es guiar

mujeres busquen una forma de reparación en su vida adulta y por ello se vean arrastradas por un amor ideal como una segunda oportunidad (146)” (152).

⁸⁵ A lo largo de este trabajo y en las propias referencias que apoyan nuestro análisis, no aludimos al principio donde el feminismo acepta o adopta las ponencias del psicoanálisis; Duplessis explica este punto y dice: “That there must be kind of passage of an infant “into a social human being” is not an issue. It will involve the “[dialectical] process of struggle with and ultimate suppression (including integration) of symbolic figures of love, desire, and authority” (36). Con esto ella admite los términos introducidos por el psicoanálisis, aunque llevándolos a un nivel significativo social.

al niño para alejarse o separarse de la fusión con la madre, para poder formar parte de las estructuras paternas simbólicas, según el psicoanálisis. En el momento en que el niño se da cuenta de la separación efectuada de la fusión madre-niño, perdida en su forma inmediata e irrevocable, le invade una sensación inconsolable de vacío, que intenta llenar buscando la manera de volver al seno materno, convirtiéndose en el objeto del amor de su madre. En su aspiración a convertirse en el objeto del amor materno, el niño hace de réplica de este objeto, se identifica con el padre imaginario, hasta el punto de convertirse en sujeto/padre, en vías de volver a ser objeto/niño. De Nooy explica: “Now, recognizing oneself as an object (“I” resemble the object of love) is a step on the way from the semiotic body towards a subject position and the development of an ego” (45-46). Desde esta posición de sujeto, el niño podrá recuperar a la madre, (ya inaccesible) como objeto de amor y, por último, un objeto imaginario o “nameable object” (De Nooy, 45-46).

En resumen, identificándose con Gaspar, Julia podría convertirse en un sujeto que recupera su posición como objeto del amor de su madre. Gaspar es, en este sentido, el restaurador de la novela familiar de Julia. De Nooy comenta acerca del padre imaginario, que él es el pivote alrededor del cual se constituyen los principios del yo y el otro y “Through him the semiotic flows into the symbolic... and this is where the book of love rewrites the revolutionary conflict” (46).

Podemos intuir, a nivel estrictamente psicoanalítico, que el carácter débil y no dominante del padre de Julia había impedido efectuar una separación entre Julia y su madre, aquí una madre fálica, fallando en introducir a Julia a la estructura social fuera del seno de la madre, o dar forma a su ego, por lo que el papel de Gaspar se ve duplicado, no solo como padre imaginario, sino también, como participante en la formación del ego de Julia, dado que para sellar exitosamente el conflicto de Edipo, Julia tiene que volver a identificarse con su madre, asumiendo su biología y papel femenino. Una doble tarea y un doble conflicto, que complicará la lucha de la heroína para construir un sitio propio, en un mundo hostil hacia sus deseos individuales.

Otro concepto que nos ayuda a entender la fascinación de Julia por Gaspar y explicar el origen de su idealización es el concepto de “good breast”, “el pecho bueno” que introduce Kristeva en su estudio de las relaciones amorosas. Para el niño, este pecho bueno, según explica Kristeva, representa una fuente de plenitud que saciaría su hambre, además de

representar la felicidad y, más importante, la experiencia del *jouissance*⁸⁶. Desde un enfoque freudiano, Kristeva comenta sobre la interpretación de Melanie Klein, que exhibir esta adoración del pecho bueno explica el fenómeno de la gratitud, en el que el pecho de la madre deja de representar a la madre, a ser un objeto físico, para convertirse en un objetivo o un destinatario del amor del niño, lo que constituye una actividad primordial del ego. Este reconocimiento de la bondad del pecho bueno, y su consecuente agradecimiento, son necesarios, según Kristeva, para enfrentarse a las fuerzas de la muerte y consiste en una progresiva integración, que toma fuerza del impulso de la vida. Esta idealización del pecho bueno, en su esencia, surge de la persecución de la angustia y constituye una defensa contra ella. Kristeva señala: “the ideal breast is a complement of the devouring breast.” Y concluye diciendo que, aquellos que se encuentran incapaces de establecer para ellos mismos un pecho bueno, naturalmente recurren a la idealización para manejar la situación. Kristeva confirma que pronto este proceso de idealización fracasa, destapando su verdadera causa, que es la persecución contra la cual se ha establecido.

Si pensamos que Julia no ha encontrado el pecho bueno en su familia, más precisamente en su madre, podremos entender por qué tanto esfuerzo para encontrar a Gaspar, para convertirse en Gaspar y, luego, a través de la idealización de éste, poder luchar contra los impulsos de su propia anihilación. Este proceso, para Julia, se ve delirante, la priva de establecerse como un igual, un polo en la relación, y acaba arrastrándola detrás de Gaspar, a donde él la quería llevar; incluso, podemos decir que Gaspar pasa por un proceso contrario, donde pierde su interés en Julia y su amor hacia ella, y empieza su degradación.

Dios y el autoodio

En la cima de su crisis, Julia se desespera con su amor ilógico, devorando su alma, y el comportamiento contradictorio de su amante, cruel y egoísta, la torna aún más frágil, en su aislamiento geográfico y emocional; en este momento, Julia acude a Dios, para pedir consejo, para suplicar su salvación. Pero, Dios, igual que el Dios en *Breaking the waves*, no cree en la salvación de la heroína. Badley describe las conversaciones que mantiene Bess con su dios:

⁸⁶ De Nooy argumenta: “Social limits provide “not social stability, as economic necessity and naive consciousness would suggest, but *jouissance*”; the paternal instance represses *jouissance*, but “also ensures [its] marking in the symbolic, that is to say [its] formulation and [...] existence” (115). En el sentido de que la felicidad existe, al coste de una revuelta y estamos necesitados de medirnos, a nosotros mismos, contra una prohibición o una autoridad, para poder experimentar o alcanzar nuestro *jouissance*.

“Bess McNeill has established a direct line of communication with God, with whom she has passionate dialogues, playing both parts—one in a deep patriarchal voice and the other in a plaintively submissive one” (71-72). El mismo tono patriarcal desciende sobre Julia: “Dios, de pronto, se dignó dirigirse a ella. Lo hizo de una forma muy clara, mirándola de frente: tú lo quieres, le dijo, lo has querido desde que te acostaste con él. Tú has contraído matrimonio desde la primera noche. Dios habló como Gaspar” (119). Al final de la novela, en la etapa que titulamos “la vuelta”, Julia amonesta a este dios por su traición. El narrador describe cómo Julia pensaba “con una intensidad ciega” en aquel Dios que le ha mandado someterse al amor de Gaspar, y se preguntaba ¿Por qué lo había hecho? Y para ella la respuesta era cuidar de su hija Virginia (314). En este caso, para Julia, su transcendencia a través del dolor y de la humillación es para poder cumplir con su vocación de madre.

Desde una perspectiva narrativa, Cohn estudia estas situaciones del discurso dirigido al propio sujeto, donde la voz, en este caso está mascarada por la de Dios, pero que podría ser la de cualquier otra figura de autoridad: “This peculiar kind of self-addressed chiding, judgment, or interrogation would seem to confirm Freud’s notion that the voice of conscience (the superego) is constituted through the internalization of the paternal voice, or the voices of other authority figures” (91). Aquí vemos que Cohn relaciona esta voz con el superego que, a menudo, es representante de la ley simbólica, por lo que no es de extrañar que aquella voz divina sonara igual a la de Gaspar, que también en un punto se convierte en el Dios de Julia.

La burguesía en la novela

La novela, hasta una cierta medida, abandona su papel de relato sobre personajes, para rendir una descripción satírica de las costumbres de la casa Ferré y la familia de su cuñada Espe, los Núñez. Es todo un retrato de la clase alta de la sociedad barcelonesa, de burgueses involucrados en la escena política y cultural de Cataluña, y de nuevos ricos, surgidos del auge de la industria como nuevos empresarios. La obra, incluso, llega a hacer esposos de aquellos expatriados catalanes, de clase alta, artistas y empresarios, para aludir a la red de relaciones que les une y del que Gaspar aprovecha; y, por último, les potencia a todos como clase.

En la obra, se hace un énfasis especial sobre las manías de los Ferré. Las manías de los Ferré, como se puede especular, están fuertemente ligadas al dinero. Julia describe que las fachadas de las casas anunciaban al espectador un lujo que no se encontraba por dentro. La casa de Gaspar, en su interior, es una asamblea de muebles encontrados tirados en la calle o heredados de otros miembros de la familia y utilizados hasta su desgaste final. Los esfuerzos de Julia por mejorar el aspecto de estas pertenencias personales, siempre chocan con una

resistencia severa por parte, no solo de Gaspar, sino de toda la familia. En contraste con el escrutinio inflexible y el enojo descomunal que recibiera el acto de Julia de comprar una nueva vajilla o cambiar unas cortinas, a Gaspar se le ve regalando tierras a Montse, dejando una casa sin cobrar su alquiler a una hermana de su secretaria, entre otros actos. Y para colmo, el patrimonio de Gaspar, calculado durante el proceso del divorcio, era de: “dos mil millones” (300), lo que dibuja a sus manías bajo una luz bastante mezquina y ridícula.

Para poder ubicar un poco esta relación tensa, contradictoria y obsesiva con el dinero, por parte de la burguesía, resaltamos la diferencia con la conducta de la aristocracia, que se esmera en demostrar y vivir todo lujo que el dinero pueda posibilitar, recurrimos a ilustrar una parte de la historia del nacimiento de la burguesía en España, resaltando el pasado no tan glamuroso de sus inicios, que puede llevar a mirar al patrimonio, no como algo propio y heredado, sino como algo que puede desvanecerse. Jaime Alvar Ezquerro afirma, en su libro *Diccionario de historia de España* (2001), que la burguesía se fraguó en Europa en la edad contemporánea, en la época de las revoluciones liberales; dentro de este concepto, estos nuevos grupos sociales empezaron su ascenso contra la vieja aristocracia, que se encontraba ya en declive, acuñando el concepto de gente no rica que vive de su trabajo. En España, se hace registro de estos grupos a partir de la segunda mitad del siglo XIX e incluyen sectores sociales que dominaban la escena económica y política de la sociedad española:

El hecho es que, entre 1808 y 1874, se constatan transformaciones que, sin duda, tienen carácter burgués en España y que se pueden catalogar como revolucionarias, porque no sólo abolen el dominio de los sectores privilegiados del *antiguo régimen feudal*, sino que son la plataforma para el desarrollo capitalista que define la sociedad española del primer tercio del siglo xx. (110)

La postura de Julia hacia esta burguesía cambia radicalmente a lo largo de la novela. Al principio percibió, precisamente, en la figura de Gaspar como representante de ella, una nobleza especial, una generosidad desinteresada y altruista y un control admirable de los impulsos, que Julia contrastaba con su educación, que a menudo dudaba, cuestionaba y se negaba a fiar y dar, para llegar, al final de la novela, a rechazar esta primera postura por completo. El narrador comenta que Julia tenía que declararse: “[...] contra el egoísmo, contra la violencia, contra aquella educación preñada de cuchillos⁸⁷” (103).

⁸⁷ Aunque un cuchillo puede referirse a la violencia y la traición, concretamente en esta cita, se refiere a un incidente anterior, donde el señor Ferré lanza un cuchillo que reposa en el regazo de su mujer, tras haberle regañado por quitar comida de su plato.

La novela como un poema

Existen secciones de la narración que empiezan y terminan con una secuencia lingüística parecida, que vamos a denominar estrofas prosaicas, porque funcionan de la misma manera que sus paralelas poéticas. En la novela se produce con una cierta alteración del sentido o el significado de la estrofa final, gracias a la información aportada entre ambas estrofas, a través del tiempo narrativo transcurrido. Un ejemplo es el siguiente: “El crítico de arte respetado, el político de izquierdas luchador contra Franco, el buen padre de familia que acababa de casar a su hijo, se abría ahora a la delicia del no saber [...]” (26), dice el narrador sobre el Gaspar enamorado, a punto de embarcarse en la aventura amorosa con Julia. Y cierra con este párrafo, con un Gaspar como un tirano machista y derrotado por la ley de custodia y el régimen de visitas a su hija, que forcejea con Julia en la calle para llevar a la niña de vuelta a Barcelona; el narrador dice: “El señor fino de Barcelona, el referente cultural del país catalán, la emprendió a empujones con aquella escritorzuela, aquella jovenzuela desvergonzada [...] aquella verdulera que se había atrevido a demandarlo [...]” (310).

El nombre de Gaspar en la novela

El nombre de Gaspar viene del papel que asume al principio de su relación con Julia; el narrador comenta que Julia se sentía en la compañía de un rey mago (54). Así que su nombre viene del nombre del rey mago. En la tradición católica, Gaspar es el rey más joven y rubio que proviene de Asia, que regala a Jesucristo el incienso, que es el símbolo de Dios. Por lo que el regalo de Gaspar representa la deidad; en otras partes de la novela, Julia también alude a Gaspar, como un dios, su dios.

Autobiografismo

Esta última novela de Castro, dado su paralelismo con la vida real, requiere un estudio detallado de la intercalación entre los géneros de autobiográficos y novelísticos. En la mayoría de las entrevistas y conferencias de prensa, tanto los periodistas como los lectores preguntaron sobre las similitudes entre Julia y Castro. Castro ofrece varias aclaraciones sobre el asunto y confiesa que, pese a los varios paralelismos entre su vida real y la novela, que causarán “confusión y morbosidad”, ella sentía que desde el deber de su oficio no podía reprimir a su novela, y dice, por último, que debía: “ser lo que en definitiva es un escritor: el

canal por el que fluye la vida y la ficción”⁸⁸. Robert Marthe en el libro *Origins of the novel* (1980) comenta que, en una obra de ficción, las mentiras más inocentes resultan ser las más obvias, por lo que la novela solo puede ser completamente convincente cuanto más aumenta su grado de embustería: “with all the skill and earnestness required to ensure the success of its deception” (16). En *The Rhetoric of Romanticism* (1984), Paul de Man, afirma: “Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diégesis” (68).

Por su parte, Lejeune se plantea las siguientes dudas, sumamente legítimas, en cuanto a las obras de ficción que mantienen un parecido inconfundible con las vidas de sus autores y que retratan a personajes casi idénticos a las personas de su entorno: maridos, padres, etc. Lejeune afirma que la vida privada es, en realidad, una copropiedad. De aquí, matiza él, que lo que se llama relato autobiográfico proceda mayormente del ajuste de cuentas familiares contra uno de los progenitores. La otra tendencia dominante es “el ajuste de cuentas conyugal” (170). Enfatiza Lejeune que, si la narración niega su naturaleza ficticia y se confirma autobiográfica, y por ello real, esto es crucial a ojos de la ley, porque puede surgir un perjuicio real (difamación o atentado contra la vida privada) que llevará a una demanda judicial, contra la cual, solo a través de los derechos artísticos se puede esquivar una responsabilidad penal (163-164).

Lejeune precisa, tal y como hemos expuesto en la crítica de la novela anterior, una inconfundible identificación de nombre: autor, personaje y narrador. En caso de que se rompiera el lazo de esta trinidad, como en nuestra novela, y si el lector en última instancia tiene razones para pensar que se trata de la vida del autor, sea por similitud a otros textos publicados, información difumada o, incluso, por el propio proceso de lectura que delata una narración que parece más real que fabricada y más personal que ficticia, por la presencia de “una convicción totalmente personal” (63), Lejeune bautiza estos textos con el nombre de “novela autobiográfica”. Lejeune comenta:

⁸⁸ Castro afirma en su entrevista con *El mundo*: “no se trata de una novela que esté representando a personajes reales ni es mi vida. Es una ficción que trata del amor entre dos personas con una educación muy diferente” (2006) Ana Casas explica: “[...] el papel público de los creadores influye de manera determinante en la recepción que hacemos de sus textos y en las correspondencias que somos capaces de establecer entre la persona y su proyección ficcional. En este sentido, la sociología literaria permite evaluar la interacción entre receptor y creador en un nivel que trasciende lo textual pero que, sin duda, se proyecta en lo textual” (Casas)

Definida de esa manera la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones “impersonales” (personajes designados en tercera persona); se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica *gradaciones*. El “parecido” supuesto por el lector puede ir desde un vago “aire de familia” entre el personaje y el autor hasta la casi-transparencia que lleva a concluir que se trata del autor “clavado” [...] La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es. (63)

Cuando se trata de personajes que mantienen un parecido con personas de la actualidad, que han adquirido cierta fama, como Gaspar/Rubert de Ventós, cuyos nombres aparecen en la radio, la televisión o la portada de libros o incluso en la prensa, el lector, dice Lejeune, reconoce como real el nombre del relato, independientemente de qué pacto lleve el texto. Lejeune denomina este caso como uno de “nombres sustituidos”. También en este caso la información que posee el lector de antemano ejercerá su influencia sobre el proceso de lectura (188).

De Man explica:

This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case. Which amounts to saying that any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical. (De Man, 1984: 70)

En el mismo contexto, Lejeune dicta que para que el lector pueda establecer la ficcionalidad de una narración aparentemente autobiográfica: “tiene que percibir la historia como imposible o como incompatible con una información que ya posee de antemano” (181). Y si el lector no posee tal información, no tiene acceso a pruebas contundentes, está entonces a merced de su propio juicio: ¿está leyendo lo que pasó o podría haber pasado? Si nuestro lector conoce a Ventó solo porque le haya visto en una charla televisiva o haya visto su nombre en la portada de un libro, entonces es muy probable que forme de él esta imagen de intelectual misógino o burgués condeciente o, incluso, de uno de estos políticos corruptos que mueven los hilos de su poder para sacar beneficios propios. La novela, como hemos expuesto, escrita de manera realista, con un mínimo de los artilugios de la ficcionalidad, contribuye de manera contundente a consagrar la victimización de Julia/Castro. Ahora bien,

los conocidos cercanos que tal vez han sido testigos de parte o de toda la versión real de nuestra novela ficticia, si existiera, solo ellos, además de los mismos protagonistas Julia/Castro, Gaspar/Rubert de Ventós y Frederic/Gino, pueden determinar dónde empieza la ficción y dónde acaba la realidad.

La ficción en la novela

El narrador nos permite saber los pensamientos de Gaspar, además de escenas donde Julia no está presente; para Bal esta introducción de los pensamientos, por el contrario, no audibles para los otros actores, confirma la naturaleza ficticia de una obra, obstinando su proclamación de narrar hechos reales, comenta Bal: “Si el narrador quiere mantener la ficción de que relata hechos verdaderos, no podrá nunca representar otros pensamientos de actores más que los suyos propios” (149). Además, en la sección dedicada a la focalización, hemos establecido la omnisciencia del narrador, lo que le impide ser identificado con el personaje de Julia.

Robert describe la relación entre lo ficticio y lo real que participa en la creación de una novela y afirma que todo se torna ficticio, en un mundo creado con el único propósito de escribir sobre ello. Siempre se trata de la realidad de la ficción, donde los personajes ficticios nacen, mueren y viven ficticiamente. De este modo, resalta Robert, *Guilliver's Travels* no es más o menos real que *Madame Bovary* o *Don Quixote*, que una novela escrita por Zola. Se trata de la realidad empírica de los objetos que no son suplentes de otros objetos, sino existen de manera independiente en nuestro mundo. Concluye Robert: “The degree of reality of a novel is not something quantifiable; it depends on the amount of illusion the writer chooses to activate” (8)⁸⁹.

Del mismo modo, pensamos queda reivindicada la ficcionalidad de *La segunda mujer* es ficticia. Su descripción corresponde a la visión del autor, a su imaginación y a su propia percepción del mundo; además, cada adjetivo utilizado, cada imagen y cada código social, simbólico o psicológico, desencadenan un sinfín de significantes que, a menudo, encuentran su significado en el propio mundo del autor, por lo que la referencia no se refiere al objeto

⁸⁹ Coincide con esta explicación la breve descripción de un miembro del jurado que premió a *La segunda mujer*, dice Adolfo García Ortega: “Una novela que con una magistral economía de medios produce un efecto emocional que conecta con muchos lectores. Y con eso se alcanza uno de los objetivos de la literatura, que es metaforizar la realidad. Esta novela es un gran símbolo” (Alonso 2006).

real, sino al reino diegético que ha constituido, a lo largo de su trayectoria, el escritor de obras de ficción.

Por último, pensamos que existen escritores que poseen una mente literaria y de acuerdo con ello ven al mundo, sus habitantes y sucesos a través de los ojos del escritor; todo se motiva por impulsos fundamentales en la composición social de las personas, que el autor detecta y utiliza para convertirles en personajes, que se puede analizar, categorizar o, incluso, definir a base de la escritura. Todo se rige por un argumento, por más arbitrario que sea, que enfrenta a los actores en este mundo cerrado y propenso a tener conclusiones. La vida real del autor de obras de ficción no es otra que una extensión de su mundo ficticio; por eso, tal vez, elige su oficio desde un principio, situando a este mundo ficticio codo a codo con el mundo real, sin ninguna preferencia entre uno u otro. Hay una referencia metanarrativa que afirma esta opinión, Gaspar dice a Montse sobre Julia: “Pero se pasa la vida apuntándolo todo, anotando. No puede ser más corrosivo, de verdad” (257).

No se debe negar que el lenguaje puede destapar atrocidades que hacen referencia a una realidad consolidada fuera de la ficción, como cuando Woolf revela en una de sus autobiografías, que ha sido víctima de acoso sexual por uno de sus hermanos mayores; es injusto decir que tal declaración puede estar sujeta a reglas lingüísticas o a la configuración de la mente literaria de Woolf (278)⁹⁰, pero ella lo establece como un hecho autobiográfico y no lo incluye en una escena novelista, permitiendo su interpretación simbólica. Dice Lejeune:

[...] en la ficción, no se arriesga nada, se puede destrozar y volver a componer la identidad, todos los puntos de vista son válidos, se pueden utilizar todo tipo de medios. En cambio, la autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo, ni salir de sus límites. Lo único que puede hacer es fingir. (98)

Lejeune comenta que hablar de uno mismo en tercera persona puede envolver cosas tan contrarias como “un inmenso orgullo” o “cierta forma de humildad”. En estos casos, el narrador mira hacia atrás, hacia el personaje que ha sido con “la distancia de la mirada de la historia o la de la mirada de Dios, es decir de la eternidad, e introduce en su narración una trascendencia con la cual, en última instancia, se identifica. Los efectos de este tratamiento son varios, pueden ser “de contingencia, de desdoblamiento o de distancia irónica” (53).

⁹⁰ Woolf lo menciona en *Momentos de vida*. El número de páginas es aproximado dado que el libro ha sido consultado en su versión digital.

Así mismo, De Man explica que el lenguaje es una figura (o metáfora, o prosopopeya); no es la cosa en sí sino la representación, el retrato de la cosa, por lo que es silencioso, mudo, de la misma manera que los retratos son mudos. El lenguaje cuando es un tropo, siempre es privativo. Cuando escribimos, dependemos tanto del lenguaje hasta un punto de volvernos mudos, no callados porque esto implica que podemos recurrir a la palabra cuando nos hace falta, sino mudos como un retrato, eternamente carenciados de la voz y condenados al silencio. De Man concluye:

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of morality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause. (81)

Los demonios íntimos

Xavier Rubert de Ventós publica en (2012) su relato autobiográfico *Demonios íntimos*. En la sección del libro denominada: “Las Pesadillas”, Rubert de Ventós relata una de sus pesadillas, donde se casa con una esposa joven llamada Natasha. En la pesadilla, Natasha es rusa, alta y “un poco jorobada, joven y que *va de joven*” (49)⁹¹. Natasha, en los recuerdos oníricos de Ventós, es una mujer histérica e hipócrita. Maltratadora psicológica nata o, en palabras de Ventós, una “taimada”, con un orgullo de raza que la vuelve inhumana. Además, Natasha tiene manías de lo más absurdas, y hay indicios de que sea una adicta al alcohol. Por último, es una hermenéutica nata, que no escucha, sino que interpreta las palabras, piensa que hay un significado oculto tras cada enunciado.

Curiosamente, Ventós en el libro también habla de su primera esposa, pero a ella no le cambia su país de origen y habla de ella en términos de afecto y respecto. ¿No es paralelo lo que hace Ventós a lo que, supuestamente, Castro ha hecho con su relato? ¿Cambiar nombres de personas y sitios, mientras los detalles vitales no parecen variar?

Si en *La segunda mujer*, Frederic trata mal a la criada Dolores, es Natasha en el relato de Ventós quien lo hace; Natasha que igual a Julia, (y como Castro), tiene una madre que cocina en una casa ajena, responde ante las quejas de Ventós por su maltrato a la criada y se defiende atacando los valores burgueses que Ventós representa (51). Ventós se pregunta

⁹¹ La cursiva es del texto.

acerca de la raíz de la crueldad que caracteriza a Natasha y contempla su origen en lo que describe como “la fuerza y la violencia sin freno”, imprescindibles para la supervivencia de las generaciones de pobres que en su narración viven en Rusia (54).

En un cierto punto de esta narración, las acusaciones de Natasha a la familia Ventós se parecen, en esencia, a la postura de Julia hacia los Ferré; Natasha, según Ventós habla de la malevolencia de los hijos mayores de éste, de sus nietos, amigos, etc., de la crueldad de su padre, la hipocresía de su madre, la perversidad de su hijo mayor y del: “oasis catalán que cobija a todos ellos” (53).

Esta Natasha, tan firme y dominante como un prototipo ficcional, no se corresponde al otro prototipo ficcional, Julia, que vive delirante por las dudas de sus voces interiores. A este paso, tampoco Rubert de Ventós, posible prototipo real para Gaspar, se parece a éste, pues Rubert de Ventós en su relato se representa como la víctima que ha aguantado los malos tragos de un horrible matrimonio con pasividad y aplicación, y que describe de manera conmovedora su resignación ante el maltrato de su mujer y el proceso de su victimización: “¿cómo es que mi sueño se centraba más en lo que Natasha hacía o decía a los demás que en lo que me hacía o me decía a mí? ¿No será que la crueldad implacable, gratuita y sin ningún «beneficio» a cambio, nos parece mucho más escandalosa cuando la vemos ejercida sobre los demás que cuando la sufrimos nosotros?” (53).

Conclusiones

Luisa Castro, en su primera novela, *El somier*, filtra la poesía en su prosa creando un texto lírico con un lenguaje poético que se prevalece según la necesidad narrativa. Las verdades poéticas se mezclan con aquellas prosaicas sin imponerse una sobre la otra. Este tratamiento potencia la narración fantástica del relato, ya que lo fantástico en la novela está ligado a lo metafórico. La escritura de Castro aquí presenta una vacilación fantástica, que sería emblemática, como veremos en las siguientes novelas. El texto establece los hechos de su narración a medida que las niega, modifica y explica.

El Somier es una novela que nace de los recuerdos de la narradora sobre un incidente central en su memoria: la ruptura del somier de la cama matrimonial. Dentro del marco de este incidente se aclaran varios misterios que permanecieron enterrados durante años y que remiten a la relación entre su tía y el argentino, y un negocio de joyas robadas. Dentro de este relato primario, la narradora retrata los elementos principales de su mundo cuando era adolescente, su percepción de este mundo y su relación con él.

Castro recurre a anacronías para contar la historia, altera el orden cronológico de los incidentes más relevantes del relato para hacer que la narración parezca un entramado en círculos que conduce hacia el futuro o hacia el pasado, según el ritmo del texto. Por otra parte, la voz de la narradora que mira desde el presente la historia de su pasado deja espacio para que su “Yo joven” recupere su voz y pueda contar lo pasado desde dentro, lo cual, otorga al texto una tensión y un movimiento interesante entre pasado/presente y narradora adolescente/narradora adulta. De aquí nace una escritura doble que otorga una mirada doble hacia el relato mientras se mantiene un equilibrio con la verosimilitud de la narración.

Para Castro, el mundo de su novela, que a primera vista parece simple e ingenuo, encubre otro mundo fantástico lleno de complicidad. Este mundo que desafía las expectativas de aquellos que no lo esperan, a los veraneantes, o tal vez a nosotros los lectores, no sólo esconde secretos, conspiraciones y misterios, sino también una gran historia de un valor humano tremendo. En el personaje del argentino, su relación con Elvira, y su mundo personal, se condensan los elementos fantásticos del relato que fascinan a la narradora y se convierten en un componente fundamental de su manera de ver su mundo.

Su relato sigue el modelo de las grandes obras hablando de temas como la muerte, el olvido, las relaciones humanas y su infinita fragilidad y complicidad; habla del dinero y el odio, de las mujeres y hombres, de la juventud y de la vejez; habla del enfrentamiento entre el mundo urbano y la naturaleza, y por último las verdades y las mentiras. La relación compleja

entre verdad y mentira constituye un núcleo temático como estilístico en la novela, de ella Castro no pretende sacar conclusiones sino resaltar sus efectos y semejanzas con la vida misma.

Mientras tanto, la narración construye el mundo de su relato retratando a sus personajes con toda la introspección que podría permitir una narración en primera persona. Para ello, la narradora tiene que aprovechar varias fuentes, tanto escritas como las cartas de la tía, o a veces orales como los cuentos de su abuelo. El resultado es un retrato íntimo y singular de los personajes. Gracias a la naturaleza particular y atípica de los personajes y pese a su presencia breve en la novela, dejan impresiones impactantes en el lector. El texto representa a las clases sociales del pueblo gallego, a sus vidas cotidianas, sus costumbres y sus intimidades con una transparencia poética que recoge detalles biográficos centrales para el conocimiento de este lugar. Del mismo modo el entorno natural de la tierra gallega domina las vidas de los habitantes del relato, entremezclándose en la construcción de sus mundos, hábitos, y personalidades.

El primer texto novelístico de Castro tiene rasgos feministas destacables por su retrato de las figuras femeninas representadas como pioneras. Se retrata su lucha para establecer un sitio en el mundo además de las consecuencias psicológicas de esta lucha. El sufrimiento de la figura de la madre refleja su preocupación por su nuevo papel en la familia, y en ausencia del padre, es ella quien toma las riendas del destino de su familia abriendo camino hacia una prosperidad económica que no se hubiese logrado sin ella. Tal como la tía quien presenta un modelo progresista de la mujer trabajadora, además de una fuente de inspiración para la narradora. A través de las figuras de mujer, el texto rinde homenaje a aquella generación de mujeres que marcaron un antes y un después en la composición de la sociedad. El propio texto, escrito desde el “Yo femenino”, personifica la presencia del sujeto femenino como testigo de la historia y participante en ella, dando voz y representación a aquellos que han sido regalados a un segundo plano según el orden de la sociedad patriarcal. La novela, además, introduce la primera heroína de la serie de heroínas de Castro, en ella podemos percibir un reflejo de lo que denominamos como la heroína cansada o la protagonista pasiva.

La primera novela de Castro se compone con lo poético, lo fantástico y lo mágico, en una narración que a veces resulta delirante; tejida en el disperso orden de los recuerdos, escrita a propósito para difuminar la línea entre realidad y ficción, para que el pasado que había existido de sólo una forma deje de serlo.

La segunda novela, *La fiebre amarilla*, presenta el retrato de la vida de Virginia, una campesina de principios del siglo, en un pequeño pueblo gallego (integrada, con los demás personajes, en el ambiente rural y marino), ofrece material para un mundo complejo. La elección del ritmo narrativo de su relato, que tiene la difícil tarea de vestir dos mundos de dos tiempos diferentes, muestra el poder de Castro como narradora. El resultado es una novela que lleva el sello del realismo de Castro, construido y tejido entre lo extraño y lo maravilloso.

A nivel de personaje, vemos que la fuerza con la que Virginia vive y siente sus emociones, la inocencia con la que se rinde frente a estas, como si todo su ser se disolviese en lo que siente, es lo que la convierte en otro de los personajes únicos que Castro crea a lo largo de su trayectoria novelística. Este personaje, además de capturar y reflejar el espíritu inherente de la segunda novela de Castro, es un personaje que nutre el texto con su riqueza interior sin depender de situaciones ni circunstancias exteriores.

La fiebre amarilla es una novela que crea sus propios mitos. Castro no apela a leyendas establecidas ni a los cuentos folclóricos recurrentes; lo irreal en su mundo se crea a partir de una materia propia y se basa en reglas que ella misma bautiza, o modifica cuando se presenta la necesidad. Castro recoge las piezas que constituyen la vida de los personajes de su novela y las expone bajo una luz diferente, las traslada a un mundo fantástico, por lo que nacen elementos nuevos que siempre acaban integrando al lector en su mundo novelístico. Las referencias históricas y religiosas del texto al mundo real quedan integradas en el texto y transformadas a través de la escritura para construir su propia realidad.

La fiebre amarilla no es un relato histórico que busca narrar un momento de la vida rural española. Aun así, la precisión de la creación de Castro permite retratar fielmente hechos históricos fundamentales en la historia del país además del perfil de los personajes de esta época. El relato reúne al cura del pueblo, al médico, al chofer y por último al personaje del ateo, representado por el marido de Virginia. La presencia de estos personajes sirve primero para construir el mundo mimético de la novela, y, en segundo lugar, tiene su papel dentro del relato fantástico, y cuando no contribuye a ninguno de estos dos contextos, los personajes participan en crear el aspecto cómico de la narración. Dicho esto, el personaje de Ladislao recibe un enfoque especial con el que no disfruta ningún otro personaje secundario. Del mismo modo, la novela no es únicamente un cuento fantástico, que busca inspirar miedo o fascinación; de hecho, la introducción del cuento sobrenatural dentro del mundo mimético de la novela produce un efecto singular que el lector empieza a identificar como propio de Castro. Un rasgo fundamental de esta novela, y de su creación artística, es la vacilación entre

lo natural y lo sobrenatural en su relación con el poder de autenticación del narrador y el personaje focalizador.

El estado moribundo en el que se encuentra Virginia la margina, hace que sea dos veces categorizada como minoría, primero por ser mujer y ahora por su estado de moribunda. Sin embargo, desde el principio, Virginia es marginada a causa de su propia naturaleza, dentro de su familia y entorno, y solo encajaba en la iglesia porque podía canalizar su espiritualismo a través de la religión. La relación de su matrimonio sirve para completar el perfil de Virginia y resaltar la singularidad de su carácter. Por último, el trauma y el delirio hacen que Virginia sea capaz de ser testigo del fenómeno sobrenatural o, tal vez, que se convierta en el instrumento de su proyección. La visita del padre no libera de Virginia de la muerte, sino busca, tal vez, satisfacer una necesidad emotiva, lograr la reconciliación con su padre.

Virginia representa a la heroína trágica, un personaje único y aun así análogo al prototipo de la heroína de Castro. En esta novela, ella vive su lucha de manera diferente que las otras heroínas. No es la joven poeta gallega, pero comparte con este prototipo el elemento del trauma a causa de la pérdida del padre. El viaje es un factor que altera el comportamiento de la protagonista a nivel textual, y a nivel feminista es su manera de abrir camino hacia un futuro donde las mujeres podrán disfrutar de unas libertades que parecían imposibles en un momento dado. Sin embargo, la novela plantea para su protagonista un destino diferente, donde ella será el testigo del fenómeno paranormal.

La escritura de Castro en esta novela fundada sobre varias oposiciones binarias transforma la religiosidad en términos más universales, como son la espiritualidad o el misticismo. Hemos visto cómo esta oposición entre religión y misticismo, al nivel del personaje y como recurso temático, se plasma en el nivel textual. Castro trae a su mundo narrativo el componente sobrenatural que trasciende las capas miméticas de su creación. Una de las interpretaciones supone que la mente delirante de Virginia logra superar o trascender los umbrales de la lógica cultural, por lo que percibe la presencia del portal que conecta el mundo natural de su habitación con el mundo sobrenatural de donde se filtran los fantasmas y toman posesión de los cuerpos de los personajes.

La narración heterodiegética recurre tanto a la focalización del narrador como del personaje focalizador para distinguir los hechos naturales de aquellos sobrenaturales en el relato. Aunque el narrador omnisciente es fuente de autenticación en el texto, Castro, a través de Virginia, personaje focalizador, retrasa y a veces debilita esta autenticidad, sembrando la duda sobre la presencia de lo maravilloso en la novela, llevando al delirio de la protagonista, al propio texto, y luego al lector como receptor del texto. Del mismo modo, los otros

personajes contribuyen a este delirio narrativo o vacilación. *La fiebre amarilla* narra un relato que une los hilos de una narración fantástica, histórica e incluso cómica que, además, intenta invocar un significado transcendental.

El escenario urbano de la tercera novela de Castro, *El secreto de la lejía*, abre la puerta a preguntas basadas en un razonamiento filosófico y social avanzado, posmoderno y sumamente centrado en el humano y no en la relación entre lo humano y lo natural, a diferencia de las novelas anteriores; novelas cuyo ambiente rural dirigía la conversación hacia lo espiritual y transcendental. Castro trata de definir temas como el azar y las decisiones personales que tomamos en la vida y, por último, la inestabilidad y la fragilidad de la identidad. Como suma total surgen preguntas sobre quiénes somos, las fronteras que nos definen y nos protegen como individuos y, además, plantea la situación en un lugar donde los acontecimientos de la vida transcurren a un ritmo más rápido que nuestra capacidad de razonamiento y comprensión.

Destacamos el refinamiento del estilo literario de Castro en su tercera novela. En aras de la caracterización y del argumento, Castro concibe todo el argumento de un libro como parte del perfil de uno de sus personajes. La riqueza narrativa y teórica que otorga esta creación es lo que ha logrado que esta novela de Castro ganase el aplauso de los críticos. El lector tiene que contemplar la teoría expuesta en el libro y averiguar su relación con la vida de la protagonista. En el libro, Castro parece oponerse a la supuesta muerte de Dios y, en cambio, ofrece un concepto de un Dios unificado, prevalente en sus divisiones, un Dios fracturado en millones de pedazos, millones de rostros, en millones de seres que son todos iguales y se parecen a él. La generosidad literaria creativa de Castro prospera en esta tercera novela creando un trabajo novelístico que se asemeja a la poesía, no en su estructura o carga lírica, como es el caso en las novelas anteriores, sino en la idea original de su concepción y narración.

El secreto de la lejía, por una parte, es una novela sobre psicosis múltiples y fenómenos sobrenaturales, pero también sobre la marginación y la esclavitud que sufre la clase obrera de origen rural, en este caso gallego, cuando se enfrenta a la burguesía madrileña. Así mismo, una de las interpretaciones del texto se basa en un pacto fáustico con todas las consecuencias que lleva este tipo de trato. La poeta, que promete ser un gran talento, se convierte en un mero títere y su vocación es solo una trampa que la lleva a la guarida de su devorador. De aquí la protagonista vive un conflicto interior devastador, lo cual da forma al prototipo del protagonista de Castro, que vive entre las advertencias de su refinada sensibilidad y la fuerza de sus impulsos que la empujan hacia adelante cuando tal vez debería haber escapado. Al

mismo tiempo, todo está encubierto bajo una superficie de normalidad bien disimulada, por lo que con *El secreto de la lejía* podemos penetrar bajo esas capas que constituyen el relato postmoderno de la novela para encontrar un mundo de terror donde la poeta sufre los pecados de una humanidad afligida por su propia naturaleza.

El relato narrado en primera persona admite, a través de los diálogos, varias versiones de los mismos hechos, lo cual aumenta la confusión y la caída de África en la conspiración de los personajes contra ella. La velocidad de la narración se dilata en el espacio textual, la contemplación del pasado reemplaza a la acción y detiene el movimiento del texto. De manera parecida este espacio dilatorio absorbe la voluntad de África y su percepción de su propia identidad. Se apodera de la heroína una crisis existencial que luego le lleva a un proceso de sacrificio, donde se efectúa la transposición psicológica y física entre ella y su antagonista Piedad, objetivo del plan diabólico que ha traído a África a Madrid en primer lugar.

Otro nivel interpretativo de la novela nos lleva a los términos psicoanalíticos de transferencia y contratransferencia. Este fenómeno que en teoría manipula el pasado traumático del paciente, para luego poder modificarlo, se convierte en fantástico cuando Piedad transfiere a África su pasado, su enfermedad y su trauma, alterando el futuro de esta. Del mismo modo la relación entre África y Piedad hace eco de la teoría del doble y de otras influencias literarias que comparten un planteamiento similar. Por último, el destino de África es el del héroe trágico, desde su llegada a Madrid, el fatalismo controla su destino sin que ella pudiese interferir para alterarlo.

En el personaje, el relato urbano, en que no aparece la naturaleza como factor determinante en la creación del personaje y de la escena en general, ofrece un retrato más tradicional de los personajes con descripciones que abarcan tanto los aspectos psicológicos como los físicos, como resultado los personajes tienen el poder decisivo en manipular su entorno. La trama dominada por las casualidades lleva el texto al cambio de la literatura posmoderna, insertando elementos antimiméticos dentro de un contexto mimético. Dentro de su aportación innovadora, Castro somete a Alberto, un personaje masculino, a la dominancia de las figuras femeninas poderosas en la novela, de tal manera que la victimización, a menudo propia de las mujeres, se traspasa aquí a los hombres.

Dentro de los rasgos posmodernistas de la novela, se desafía la solemnidad del sujeto y la estabilidad de su identidad dentro de la sociedad. Así mismo, plantea varias preguntas que constituyen cada una de ellas una teoría en sí misma: ¿está siendo castigada África por querer cruzar la barrera de clase social demasiado rápido, armada únicamente con su talento?; por

querer asegurarse un lugar en la capital entre los titanes, ¿es ese el precio que debe pagar? ¿Cuánto estamos dispuestos a sacrificar por aprender y crecer como seres humanos? ¿Cuál es el límite del sacrificio de uno mismo?, y, ¿en qué momento nos consideramos perdidos sin posibilidad de recuperación? Castro afronta dilemas posmodernos y los aborda, no de manera abstracta, sino dotándolas de vida a través de sus personajes y de la narración. Las respuestas en sí mismas carecen de importancia porque la única sabiduría que podría ser alcanzada y no acuñada en conclusiones es la experiencia de la propia vida.

En *Viajes con mi padre*, la protagonista Luisa nos narra la historia de su infancia y su adolescencia. Además, cuenta los hechos que permanecieron grabados en su memoria y marcaron su personalidad dentro del contexto de sus viajes con su padre, que abarca su juventud en la casa familiar. Castro niega que esta obra sea autobiográfica. No obstante, en ella encontramos similitudes con la vida real de su autora.

La estructura narrativa del libro se inspira más en el aspecto temático que en seguir una división precisa. De esta manera, los viajes con el padre como acompañante, que dan título a la novela, empiezan por el más largo, para recibir el premio literario en Alcázar de San Juan, y luego incluyen los demás viajes, que ocupan un espacio narrativo menor. Mientras tanto, la vida cotidiana con la madre irrumpe en la trama y la domina. La última parte de la novela está dedicada al periodo de madurez de la narradora, protagonizado por la historia de su primer amor, dando como resultado la marginación de la presencia del padre. Por lo tanto, no podemos decir que los viajes de Luisa con su progenitor constituyan el núcleo narrativo de la novela, sino, más bien, la entrada por la que ella accede a su pasado.

Como es de esperar en este tipo de novelas, Luisa Castro se adentra en la vida cotidiana de la familia nuclear de la protagonista Luisa. El padre tiene una presencia bella y estremecedora, pero tristemente fugaz; es retrato como un héroe trágico con su fragilidad poética siempre en conflicto con las circunstancias duras de su vida. Su participación tan breve en la vida cotidiana de su familia invalida el impacto que produce como figura paterna. Su aportación es soñadora y lírica y sus enseñanzas son místicas; su nobleza se refleja en su negación de reconocer su posición social en el mundo, por ello logra escapar a cualquier caracterización mundana, su figura allane el camino de Luisa hacia lo espiritual. Por el contrario, la madre protagoniza la escena con su pragmatismo y realismo. Su figura se convierte en portadora de la memoria histórica del sufrimiento del sector campesino, de sus miedos y de las injusticias que angustiaban su conciencia. Ella, con una preocupación obsesiva con el porvenir, busca asegurar el futuro económico de los suyos, mientras que, con su falta de afecto y frialdad, crea posibles traumas en su hija. Sin embargo, ambos

progenitores participan en crear uno de los dilemas existenciales de Luisa y su trauma más influyente: ser una hija adoptiva y no pertenecer a su familia. Luisa aprovecha este tema para cuestionar las relaciones de maternidad y paternidad, analizando temas como el instinto materno y el papel de sus progenitores en definir el destino de sus hijos.

La novela emplea la estructura de la novela familiar. Por ello, el conflicto entre el mundo paterno y el mundo materno establecen la lógica, el ritmo y el alma del texto. Las figuras de ambos progenitores no solo se conciben gracias a su perfil psicológico, expuesto a través de largos párrafos a lo largo del libro, sino como consecuencia de su posición social e histórica, lo cual logra reflejar la historia del país. La novela parece, en ocasiones, un homenaje a aquella humildad rural que una vez fue abusada y utilizada por los segmentos sociales más poderosos; una lucha de clases, de fantasmas del ayer contra el presente marchando con lentitud hacia la prosperidad en la España de los años ochenta del siglo pasado. Todo dentro del drama familiar, algo en lo que Castro ha destacado con gran maestría a lo largo de su trayectoria.

Las generaciones de mujeres de la familia, por su trabajo como sirvientas en la casa de la clase alta, representan el pasado de la división de clase y la dualidad de la estructura social. Sin embargo, la generación de Luisa es testigo de la desaparición de esta dualidad gracias a la propia fuerza de la historia, que, como expone la novela, no admite barreras y abre caminos a pesar de las murallas que la gente construye en su camino.

Castro, a través de su protagonista Luisa, aclara el origen de la trama de algunas de sus novelas anteriores y responde preguntas y dudas que tal vez surgieron por la crítica de estas, sin hacer referencias claras y directas para mantener la naturaleza ficticia del libro, lo que lleva la novela a un nivel metanarrativo. Luisa presenta el concepto de la literatura creadora de la realidad aludiendo a un poder anticipatorio que la deferencia de la literatura meramente referencial. Dentro del mismo contexto, Luisa tiene el poder de crear personajes a través de la escritura que acaban apareciendo en la vida real porque posee este poder mágico de la escritura.

Los rasgos psicológicos de los personajes descritos y enunciados desde una perspectiva en primera persona, los escasos diálogos, la ironía y la metáfora o los múltiples perfiles de personajes que solo se mencionan de paso, son elementos que otorgan a la novela ese aire confesional, autobiográfico e íntimo. A nuestro modo de ver, este libro es el relato de todos los relatos; el testimonio de un escritor que, antes de morir o frente a una crisis existencial, pone en libertad todas aquellas historias que no pudieron ver la luz en un texto editado. Es un

intento de sacar a la luz aquellos borradores de historias que no cumplían con la gloria de los criterios de publicación.

Luisa no es Castro, pero como si fuese ella, puesto que hay toda una vida expuesta en detalles, examinada con el vigor de lo vivido y experimentado de primera mano. El relato es secundario respecto a los cuentos, y estos, a su vez, respecto a los motivos internos de los personajes. El ritmo está a merced del cuento, de los viajes; algunos abarcan páginas enteras, mientras otros apenas unas líneas. Las analepsis intervienen en toda la obra, de un pasado reciente a uno lejano, hasta otro más remoto aún en el tiempo. En esta novela hay un regreso al lenguaje lírico dentro del marco de la novela naturalista, por ello metáfora, metonimia y naturaleza vuelven a hilar la escena poética de la Galicia consagrada en las memorias de la protagonista.

En este punto de la trayectoria narrativa de Castro, y con la publicación de su última novela hasta la fecha, la lucense confirma el estigma de la teoría del autor. En su literatura, la línea divisora entre lo personal y lo ficticio es difícil de trazar, y la colaboración entre estos elementos es declarada y, a la vez, negada a cada paso. El concepto del trauma terapéutico es una de las grandes pautas de nuestro tiempo, por ello, la novela representa un regreso a la novela familiar, donde el padre y la madre son reanalizados dentro de este contexto de trauma, reviviendo y recreando el pasado. Castro ayuda así a fundamentar una de las paradojas del arte posmoderno: el sujeto como tema ficticio y como creador, y que obtiene los componentes psicológicos del “yo” y los procesa mediante el arte, produciendo este efecto catártico que da lugar a la polémica identificación sujeto literario/víctima/autor.

La colección relatos *Podría hacerte daño* presenta un conjunto de protagonistas que resultan tan fragmentarios como su propia vida. De manera similar, las estructuras sociales pierden su poder autoritario y significativo para ellos, por lo que nadan libres en mares de deseos reprimidos, que se manifiestan en el encuentro con otros personajes que comparten con ellos el mismo destino. Si optamos por elegir a uno de estos personajes para que sea el prototipo que aparece en varios cuentos, sería un personaje con un ego un tanto irrealizado y deformado que, con sus actos deconstructivos, acabe trastornando la normalidad falsa en la que transcurre su vida.

La presencia de lo fantástico y lo maravilloso se manifiesta más abiertamente en la colección y a veces, a diferencia de las novelas, domina por completo el espacio del relato, especialmente en aquellos cuentos que no se basan en el “yo” autoficticio de la escritora gallega. Aun así, también los cuentos que tienen como escena la ciudad de Santiago y que

comparten información autobiográfica con la autora admiten la presencia de lo sobrenatural en la estructura de su mundo.

“Una patada en el culo” es un cuento que rinde homenaje a una amiga fallecida, Lola. Los recuerdos de su amistad con la protagonista construyen el mundo del cuento y el origen de la metáfora de su título. “Podría hacerte daño” es un cuento que se basa en datos autobiográficos, como comenta Castro, sin embargo, el protagonista es un artista masculino que tiene una relación problemática con una artista mayor que le ayudó al principio de su carrera. “La mandolina” es un relato que pertenece a la narración naturalista de la autora y toma lugar en un pueblo costero donde la narradora de pequeña tiene que enfrentarse, en una situación desagradable, a la madre de su amiga, y miente por primera vez para salvarse del acoso emocional al que esta le somete. “Una boda junto al green” es un relato que parece un escenario preparatorio para la novel *La segunda mujer*, partiendo de la misma trama sobre un marido burgués involucrado con una ex amante. Sin embargo, este no es el único dilema al que se enfrenta la protagonista, también tiene que hacer frente a la objetivación de la mujer en el orden jerárquico de la sociedad de su marido. “Un cartílago menos” se basa en una protagonista que posee el poder fantástico de anticipar la presencia de una persona en su vida, en este caso, el personaje imaginado se personifica en un chico que lleva su cartílago roto y se marcha. “Coeficiente cero”, también confiesa Castro, tiene un origen autobiográfico y habla de la resistencia de su protagonista adolescente a someterse a un experimento fascistoide. “Cocodrilos” también es un relato que anticipa la novela, *La segunda mujer*, y habla del amor entre una joven poeta y un filósofo bastante mayor que ella. Al principio la poeta encuentra este concepto de enamoramiento incomprensible, pero acaba aceptándolo.

“Un amor sobre ruedas” es un cuento lírico dado que basa su mundo en la comparación metafórica y metonímica entre la relación de una pareja y las viajes que emprenden en el coche del novio. “Bonito día” retrata una escena que también aparece en *Viajes con mi padre* sobre una excursión al mar con el padre marinero de vuelta en casa durante unos días y la tía que está de visita en el pueblo. Aquí, se analiza la relación problemática que tiene la protagonista con la felicidad. “Un lugar llamado Chaián” es un cuento donde un rencuentro entre amigos antiguos de la facultad en un merendero se convierte en una pesadilla cuando un grupo de hombres se vuelven violentos. “El amor inútil” narra la historia de Alberto, un hombre que se enamora y cuida de una niña, como se fuese su madre, luego espera hasta su madurez para darle un hijo. El nacimiento del hijo devuelve a Alberto su sitio en la novela familiar, él ya no ocupa el papel de la madre sino del padre, por ello puede afrontar su envejecimiento y su mortalidad. En “La llave del corazón” se utiliza la llave del coche de una

pareja de amigos, que han salido en una noche de de campamento, como metáfora para hablar del amor y de la filosofía sobre la infelicidad. “Una mujer y una silla” es un cuento maravilloso donde una mujer sale de su casa para cambiar una silla que era de un color distinto del resto de sillas del comedor, pero cuando vuelve a casa encuentra a dos niños y a un marido, que ella desconoce, esperándola.

“Mi madre en la ventana” aborda la relación de la protagonista con su madre en comparación con las otras madres, y que se basa en el concepto propio que tiene la madre de la justicia. “La brújula” es un cuento sobre una chica esquizofrénica, que acaba matando a su jefe que intenta violarla. En la investigación policial con sus progenitores, se destapa la belleza extraña y única de su mundo. “Muertos” es un cuento maravilloso donde un laboratorio se ocupa del cuidado de un grupo de muertos que mantienen características de seres vivos. “No es un regalo” es un cuento sobre un hombre que vuelve a Madrid, a revivir la escena de su juventud, a causa de un encuentro con un chico que podría haber sido su hijo, se resalta la vanidad de los deseos de la protagonista. “Lo que nunca existió” relata la historia sobre un hombre que, tras su traslado a otra ciudad, se da cuenta de que su matrimonio había acabado, luego entra en una serie de relaciones donde cada nueva amante tiene que romper con la anterior a través de una llamada desde la cabina telefónica, resaltando la pérdida de la esencia del sujeto posmoderno a favor de un sistema de desplazamiento continuo.

En el cuento “María y el esclavo”, María una madre soltera conoce a un hombre que cree ser la encarnación de un esclavo suyo en una vida anterior. El relato examina el tejido de las relaciones de dominación dentro de su mundo. El último cuento, “Una novia para Karim”, aborda la naturaleza peculiar de las reglas del destino y el escaso control que mantenemos sobre ellas. Narra, pues, la historia de un medico palestino que vive en la ciudad de Santiago. En la búsqueda de su futura esposa, no solo contradice las preparaciones por parte de su familia para un matrimonio planeado, sino de su propio destino, Karim viaja a palestina para buscar una esposa, sin embargo, la mujer con quien se casa es una chica de Santiago a quien conoce durante el viaje de avión.

El libro pretende indagar en las relaciones amorosas, que es el tema más examinado en varios cuentos. Más concretamente, se examina el amor entre una persona joven y otra mayor que, a veces, se dibuja enfermo y bestial, y en otras ocasiones, desesperado y mezquino. Sin embargo, su complejidad, tan esperpéntica, nace de la misma complejidad del deseo humano y de este mecanismo difícil de definir que es enamorarse.

La segunda mujer comienza con el encuentro de Gaspar y Julia y su enamoramiento. El Gaspar enamorado se convierte, gradualmente, en el Gaspar villano, mientras Julia se

convierte en su víctima. La revelación de la naturaleza maligna de Gaspar sucede a medida que su amor por Julia disminuye, lo que resulta más intrigante para el lector. La heroína de Castro comparte con sus heroínas anteriores los mismos rasgos: la escritora joven gallega, de origen humilde, que no posee contra un mundo desconocido y hostil más que su talento y sus logros literarios. Julia, también, comparte una novela familiar similar con las otras protagonistas, donde madre dominante y padre débil, ambos de origen humilde, no pueden rescatar a su hija de las garras de un destino aterrador, sino que, a veces, parecen un componente más que se suma a su desgracia. Julia, igual que las otras protagonistas, no duda en sumergirse en este nuevo entorno, desobedeciendo las advertencias de su voz interior.

El orden cronológico del relato se basa en una narración lineal, que logra demostrar el cambio del estado de enamoramiento hasta el odio, la deshumanización de los Ferré y la perdición de Julia. En este proceso, incluso los nombres de los capítulos contribuyen a potenciar este efecto. Por último, esta linealidad logra condensar cuatro años de la vida de la protagonista desde su encuentro con Gaspar hasta su separación.

La tensión narrativa no cede lugar a interrupciones y no se rompe la cadena entre los sucesos y su efecto psicológico. Las anacronías del relato cumplen con su funcionamiento básico, sin aspirar a producir el goce de un texto emergido en su poesía; sin el movimiento desde el pasado hacia el presente y viceversa, en la novela no se dismantela la estructura rígida de la narración. A pesar de que la narración es lineal y cronológica, el papel del narrador omnisciente se manifiesta, a veces, para advertir del catastrófico desenlace, pero solo con el fin de aumentar el suspense del relato. Además, las imágenes y metáforas se visten en la novela con una negrura simbólica que, desde un principio, no encaja en una historia de amor, logrando el efecto deseado.

Es fundamental en *La Segunda mujer* la parcialidad y la “visión con” entre el narrador y el personaje de Julia. A pesar de que el narrador omnisciente ofrece indagaciones en la mente de Gaspar, que nos permiten comprender al personaje desde su punto de vista, estos no son dirigidos a ayudar a Gaspar a entenderse a sí mismo sino a otorgarle un lado humano que, paradójicamente, le acaba volviendo más inhumano en su papel de antagonista. La narración se caracteriza por una conformación y fluidez entre el discurso del narrador y del personaje, aunque separados en algunos casos, casi siempre unidos por perspectiva y tono. La única discrepancia en este desfile de la reivindicación de la perspectiva de la heroína es cuando el narrador le reprocha sus decisiones. En resumen, la novela pone al alcance de Julia todo tipo de recursos narrativos, como el dialogo interior, citado o narrado, directo e indirecto, y

psiconarración, hasta llegar a confundir los pensamientos de Julia con el discurso del narrador e, incluso, se puede decir que el narrador se convierte en una faceta del alter ego de Julia.

Uno de los temas principales de la obra es la involucración de Julia en un proceso de identificación e idealización de la persona de Gaspar y todo lo que él representa. Sus actos, aunque son motivo de contemplación y estudio por parte de ella, dado que no corresponden a su manera de pensar y ser o a su ideología personal y educación, siempre acaban llevando a Julia a la idealización de Gaspar. Cuanto más incomprensible sea el acto que procede de él, más se aplica Julia en justificar y remediar las brechas que escapan a su entendimiento. Estrechada hasta su límite, esta idealización se hace cada vez más absurda, hasta el punto de estallar, revelando una verdad cruel e inhumana. Además, para lograrla, Julia tiene que humillarse, domeñar su orgullo y contener los sentimientos de rabia y frustración que acaban desgarrándola desde dentro. Este proceso impide que Julia se establezca como un igual o un rival en la relación.

Ser mujer es parte de una actuación, la integración de Julia en la familia de los Ferré resalta los diferentes aspectos de esta actuación a la que tiene que someterse Julia. Desde una perspectiva psicoanalítica, en su hundimiento en la desgracia de sus circunstancias, el personaje de Julia se acerca a un goce autodestructivo. Desde la protagonista, en posición de sacrificio, comparemos a Julia con Bess, ambas, por diferentes motivos, emprenden un camino que las lleva a su propia aniquilación. A diferencia de Bess, Julia en un último instante, logra salvarse, por fin reivindica su voz, su identidad y su valor. Es el motivo que ha declarado Castro para su novela, dar voz a la protagonista femenina en este tipo de relatos.

Por otro lado, la relación de amor reconstruye las primeras etapas de la formación del ego, alterando el orden establecido a partir del papel de la madre y el padre, por consiguiente, Gaspar surge como el nuevo agente, el padre imaginario, quien reformula aquel primer orden, como amante, como figura masculina que readmite a Julia en el orden simbólico. A nivel psicoanalítico, Gaspar efectúa una separación del cuerpo y el ser de la madre, del seno de la familia que deduzcamos no representa una fuerza positiva en la creación de Julia. Por último, la derrota de Julia y su rendición autodestructiva tienen que ver con una mente patológica que, de acuerdo con Dolezel, admitiendo la posibilidad de la presencia de un mundo híbrido dentro de la novela.

La novela también se concentra en una sátira social, atravesando las fachadas de una clase, la burguesía catalana en este caso, para revelar los mecanismos de su supervivencia, el papel de las mujeres en su jerarquía patriarcal, su relación con el capital y la forma en la que clasifica a las personas dentro de ella. Dentro de esta sátira, la ironía no solo domina el tono

narrativo, sino también algunos de sus elementos principales, como el nombre del antagonista masculino Gaspar, la ridiculización de su comportamiento, pero también la ironía alcanza la manera en el que Julia se rinde frente a ello.

Castro ha escrito un texto distinto a sus novelas anteriores, bastante más simple líricamente, directo y pragmático, con imágenes mórbidas que señalan un horizonte infernal. Del mismo modo, no hay retóricas elaboradas en la novela; no hay asociaciones descriptivas que el lector tenga que trabajar porque retan a su imaginación. Castro se ciñe a una narración restringida por una rigidez estilística, que no alberga mucho espacio para las cabalgadas de la imaginación. Del mismo modo, todos sus elementos se elaboran para construir la relación de amor y el mundo donde se encuentran sus protagonistas, fuera de estas dimensiones los elementos pierden su papel representativo.

Dados los paralelismos entre la novela y la vida de la autora, el relato de ficción, en una parte del análisis, se interpreta como autoficción. En este contexto, hemos incluido un análisis de otro texto de Javier Rubert de Ventós, donde éste retrata su matrimonio en el contexto de una pesadilla, en una respuesta literaria, tal vez, que imita el estilo y el lenguaje de nuestra novela, pero cambia radicalmente, como es de esperar, la perspectiva y cariz de los papeles. El autor también representa a su protagonista masculino a partir de un discurso de victimización. Gracias a la verdad, rehén de las perspectivas, aumenta el dramatismo y la curiosidad del lector, que posee información sobre las personas reales cuyas vidas podrían haber inspirado la ficción. Sin embargo, para un lector que no posea tal información, el objetivo del análisis ha sido la reivindicación de la ficcionalidad del texto y de su naturaleza novelística, además de señalar los elementos que desmantelan una teoría de autobiografismo íntegro del texto. *La segunda mujer* es una novela que, a primera vista, está escrita desde un lenguaje prosaico, en escenas cotidianas, pero desvela una lectura dolorosa del trágico destino de su protagonista.

Por último, a lo largo del análisis, hemos optado por interpretar el texto novelístico de Luisa Castro desde varias aproximaciones y teorías, intentando lograr un objetivo con dos matices, un estudio crítico exhaustivo e individual de cada obra, por un lado, y una aproximación al conjunto de la obra, por otro, para esbozar un dictamen provisional, dado que tenemos la inmensa suerte de estudiar y ser testigos de la obra de una escritora contemporánea cuya creación artística sigue abierta en su desarrollo.

Bibliografía

Bibliografía de la autora

Castro, Luisa. (1990): *El somier*. Barcelona, Anagrama, D.L.

---. (1994): *La fiebre amarilla*. Barcelona, Anagrama, D.L.

---. (2001): *El secreto de la lejía*. Barcelona, Planeta.

---. (2003): *Viajes con mi padre*. Barcelona, Planeta.

---. (2005): *Podría hacerte daño*. La Coruña, Ediciones del Viento.

---. (2006): *La segunda mujer*. Barcelona, Seix Barral.

Bibliografía sobre la autora

Alonso, Alejandro. (2006): “Fallo del Jurado del Premio Biblioteca Breve Seix Barral 2006”. *Axxón*. 09 feb. 2006. En: <http://axxon.com.ar/not/159/c-1590084.htm> (última consulta, 07-10-2017).

Basanta, Ángel. (1990): “El Somier”. *ABC Literario*. En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/12/15/065.htm> 1 (última consulta, 07-10-2017).

---. (1994): “La fiebre Amarilla”. *ABC Literario*. En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/11/04/010.html> (última consulta, 07-10-2017).

---. (1993): “Poesía en el Campus”. *Revista oral de poesía*. Nº 22 (1992-1993). En: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/78/_ebook.pdf (última consulta, 07-10-2017).

Castro, Luisa. (2001): “Comprenderlo todo es el suicidio”. Carlos Forteza. 27 jun. 2001. En: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Luisa-Castro/715>. (última consulta, 07-10-2017).

- . (2003): “encuentros digitales). *El Mundo*. En: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2003/02/587/>. (última consulta, 07-10-2017).
- Doria, Sergi. (2006): “Luisa Castro gana el Biblioteca Breve con la novela «La segunda mujer»”. *ABC*. 07 feb. 2006. En: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-02-2006/abc/Cultura/luisa-castro-gana-el-biblioteca-breve-con-la-novela-la-segunda-mujer_13240056574.html# (última consulta, 07-10-2017).
- Encinar, Ángeles. (2005): “En busca del secreto de la narrativa de Luisa Castro”. *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn. Madrid, Biblioteca Nueva, D.L. 149-162.
- Fortes, Bélen. “Entrevista a Luisa Castro”. En: <http://verseando.com/blog/entrevista-a-luisa-castro/> (última consulta, 07-10-2017).
- “La escritora gallega Luisa Castro obtiene el premio Biblioteca Breve con la obra 'La segunda mujer'”. *El mundo*. 07 feb. 2006. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/02/06/cultura/1139230752.html>. (última consulta, 07-10-2017).
- “La escritora Luisa Castro admite que necesitó vencer un «prejuicio» en su última novela”. *ABC*. 25 feb. 2006. En: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-02-2006/abc/Galicia/la-escritora-luisa-castro-admite-que-necesito-vencer-un-prejuicio-en-su-ultima-novela_142509562136.html (última consulta, 07-10-2017).
- Mora, Rosa. “Luisa Castro publica su primer libro de relatos”. *El País*. 31 may. 2005. En: https://elpais.com/diario/2005/05/31/cultura/1117490404_850215.html (última consulta, 07-10-2017)
- Rodríguez, Béatrice. “Luisa Castro o la escritura doble”. *Mujeres novelistas: Jóvenes narradoras de los noventa*. Coord. Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Narcea. 2003. 97-108.
- Valdelomar, Rosa. “Luisa Castro presenta «El secreto de la lejía»”. *ABC*. 20 abr. 2001. En: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-04-2001/abc/Cultura/luisa-castro-presenta-el-secreto-de-la-lejia_25292.html (última consulta, 07-10-2017).

Villanueva, Santos Sanz. "El secreto de la lejía". *El cultural*. 02 may. 2001. En: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=829 (última consulta, 07-10-2017).

Otras obras citadas y consultadas

Alberca, Manuel. (2013): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Alvar Ezquerro, Jaime, coord. (2001): *Diccionario de historia de España*. Madrid, Ediciones Istmo.

Badley, Linda. (2011): *Lars von Trier (contemporary film directors)*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Bal, Mieke. (1993): *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra.

Barthes, Roland. (2007): *El placer del texto; y Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán. Madrid, Siglo XXI de España Editores.

Beer, Gillian. (1986): "Beyond determinism: George Eliot and Virginia Woolf". *Women writing and writing about women*. Ed. Mary Jacobus. London, Croom Helm. 80-99.

Bergson, Henri. (1888): *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. Trad. F.L. Pogson. London, George Allen and Unwin Ltd.

Brooks, Peter. (2012): *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. New York: Alfred A. Knopf.

---. (2014): "The idea of psychoanalytic literary criticism". *Discourse in Psychoanalysis and Literature (Routledge Revivals)*. Ed. Shlomith Rimmon-Kenan. London, Routledge. 1-18.

Butler, Judith. (1991): "Imitation and Gender Insubordination." *Inside out: lesbian theories, gay theories*. Ed. Diana Fuss. Nueva York, Routledge.

Cain, Susan. (2013): *Quiet: The Power of Introverts in a World That Can't Stop Talking*. London, Penguin Group.

Campbell, Jan. (2006): *Psychoanalysis and the Time of Life: Durations of the Unconscious Self*. East Essex, Routledge.

- Casas, Ana. (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid, Iberoamericana Editorial-Vervuert. 3-14
- Chodorow, Nancy. (1999): *Reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley, University of California Press
- Cohn, Dorrit. (1983): *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, N. J., Princeton University Press.
- Dannenberg, Hilary P. (2008): *Coincidence and counterfactuality. Plotting time and space in narrative fiction*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- De Man, Paul. (1984): *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- De Nooy, Juliana. (1998): *Derrida, Kristeva, and the dividing line: an articulation of two theories of difference*. New York, Routledge.
- Derrida, Jacques. (1989): *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos.
- Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González. (2002): *El cuento español en el siglo XX*. Madrid, Alianza D.L.
- . (2007): *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*. Gijón, Libros del Pexe.
- Doležel, Lubomír. (1999): *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia, Universidad de Murcia.
- Duplessis, Rachel Blau. (1985): *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington, Indiana University Press.
- Elam, Diane. (1994): *Feminism and deconstruction: ms. en abyme*. London [etc.]: Routledge.
- Facultad de teología de la Universidad de Navarra (Trad.). (2016): *La sagrada biblia*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, SA (EUNSA).
- Flexner, William. (2004): *Elements of social psychology*. New Delhi, Sarup& Sons.
- Freud, Sigmund. (1974): *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial.

- García Landa, José Ángel. (1998): *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garrido Domínguez, Antonio. (1996): *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- Genette, Gerard. (1989): *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen.
- . (1998): *Nuevo discurso del relato*. Trad. Maris Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra.
- González Requena, Jesús. (2014): “Melancholía”. *Trama y fondo: revista de cultura*. Nº 36. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4826508> (última consulta, 07-10-2017).
- Grace, Victoria. (2012): *Victims, gender and jouissance (Routledge research in Gender and Society)*. London, Routledge.
- Hamburger, Käte. (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, D.L.
- Herman, Luc y Bart Vervaeck. (2005): *Handbook of Narrative Analysis. Frontiers of narrative*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Herrero Cecilia, Juan. (2011): “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille, Monografías de Cédille* 2. 2011. En <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf> (última consulta, 07-10-2017).
- Hillenaar, Henk y Walter Schönau (ed.). (1994): *Fathers and mothers in literature*. Amsterdam; Atlanta, Rodopi.
- Hirsch, Marianne. (1989): *The mother-daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Jacobus, Mary. (1986): “The difference of View”. *Women writing and writing about women*. Ed. Mary Jacobus. London, Croom Helm. 10-21.
- Kripal, Jeffry J. (2010): *Authors of the imposible: the paranormal and the sacred*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Kristeva, Julia. (1987): *Tales of Love*. Trad. Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press.
- . (2014): “On the melancholic imaginary”. *Discourse in Psychoanalysis and Literature (Routledge Revivals)*. Ed. Shlomith Rimmon-Kenan. London, Routledge. 104-123.

- Lanser, Susan Sniader. (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.
- Lee, Jason. (2013): *The Psychology of Screenwriting: Theory and Practice*. London, Bloomsbury Academic.
- Lejeune, Philippe. (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- López Sánchez, José. (2011): “Fiebre Amarilla: la primera gran epidemia 1649”. *Universidad virtual de salud de Cuba*. En: <http://www.uvs.sld.cu/fiebre-amarilla-la-primer-gran-epidemia-1649> (última consulta, 07-10-2017).
- Moi, Toril. (1990): *Sexual-textual politics: feminist literary theory*. London, Routledge.
- . (1999): *What is a woman? and other essays*. Madrid, Oxford University Press.
- Nieva de La Paz, Pilar. (2004): *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Pimentel, Luz Aurora. (1998): *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Mexico, Siglo XXI Editores.
- Richardson, Brian. (2012): *Narrative theory: core concepts and critical debates*. Eds. David Herman [et al.]. Columbus, Ohio State University Press.
- Robert, Marthe. (1980): *Origins of the novel*. Trad. Sacha Rabinovitch. Brighton, Harvester.
- Rodríguez Pequeño, Javier. (2008): *Género literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Rubert de Ventós, Xavier. (2012): *Demonios íntimos*. Barcelona, Anagrama.
- Samaniego, Alberto Ruiz. (2004): *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid, Ediciones AKAL,
- Sánchez Dueñas, Blas. (2009): *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX. Colección Escritoras y escrituras*. ArCiBel Editores.
- Scharff, Jill Savege y Stanley A. Tsigounis. (2003): *Self-Hatred in Psychoanalysis: Detoxifying the persecutory object*. New York, Routledge.

- Schulkind, Jeanne, ed. Epílogo. (2014): *Momentos de Vida*. Virgnina Woolf. Trad. Andrés Bosch. Barcelona, Lumen.
- Sobejano, Gonzalo. (2003): *Novela española contemporánea: 1940-1995: (doce estudios)*. Madrid, Mare Nostrum.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1983): "Displacement and the discours of woman. *Displacement, Derrida and After*. Ed. Mark Krupnick. Bloomington, Indiana University Press. 169-95.
- Stevenson, Anne. (1986): "Writing as a woman". *Women writing and writing about women*. Ed. Mary Jacobus. London, Croom Helm. 159-176.
- Todorov, Tzvetan. (1980): *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia editor.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto. (2014): "Condición de verdad y ficción (literatura del recuerdo y autoficción)". *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid, Iberoamericana Editorial-Vervuert. 72-101.
- Warhol, Robyn. (2012): "A feminist approach to narrative". *Narrative theory: core concepts and critical debates*. Eds. David Herman [et al.]. Columbus, Ohio State University Press. 9-13.
- Wilde, Oscar. (2013): *El retrato de Dorian Gray*. Trad. María Pérez Cabrera. Madrid, Susaeta Ediciones.
- Worth, Sarah. (2002): "feminist aesthetics". *Routledge companion to aesthetics*. Eds. Berys Gaut y Dominic McIver Lopes. London, Routledge. 437-446.

Apéndice: Entrevista con Luisa Castro

Soy consciente de que no se debería pedir a una escritora interpretar aspectos de su obra por la propia naturaleza de la creación artística. Además, dada la aproximación posestructuralista y posmodernista de mi análisis, el texto es la autoridad suprema y las intenciones del autor quedan limitadas a un segundo plano.

Dicho esto, he planteado algunas cuestiones de las cuales unas tratan líneas temáticas, otras representan casos particulares propios de cada novela. Tal vez, podemos tratar estas cuestiones desde una nueva postura: el escritor como receptor, lector y crítico de su obra. Por último, quería señalar que he leído y visto las entrevistas disponibles en la prensa, blogs literarios y en Youtube, por lo que algunas de mis preguntas han sido ya respondidas y naturalmente no las repetiré en este documento.

Agrupo tres preguntas juntas porque la escritora las ha abordado en la misma respuesta.

Pregunta 1: En varias de sus novelas se alude a un poder mágico que poseen algunas de las mujeres de la familia y que se resume en la anticipación o, incluso, la creación de personas que acaban apareciendo en la vida de las protagonistas. En *El somier*, la aparición de la dueña del clavillo cambia la vida del argentino y, al final, ocasiona su suicidio; sin embargo, no cambia la vida de la tía. Del mismo modo, la aparición de Clara, en *Viajes con mi padre*, no altera el curso de la vida de Luisa y la aparición de Antonio, en el cuento “Un cartílago menos”, termina con él llevando el cartílago y desapareciendo. La aparición de la bisabuela en las noches de fiebre de Luisa la lleva al registro de Santiago, pero esto no logra destapar datos sobre la historia de sus antepasados, por lo que el hecho que empieza como maravilloso, termina siendo fantástico. Por último, la aparición de Amanda también se puede incluir en esta categoría. En su novela *Viajes con mi padre*, su relato de autoficción más extenso, habla en detalle sobre este poder mágico y alude a que ha sido malinterpretado por los críticos. ¿Hay otro significado que represente estas apariciones y el poder de anticiparlas, más que, tal vez, destacar el aspecto místico de estas protagonistas?

Pregunta 2: He comparado dos de sus protagonistas (Luisa y Julia) con las protagonistas de Lars von Trier, por la victimización de la heroína. ¿Le parece aceptable o interesante esa comparación?

Pregunta 3: Hay una cuestión que he intentado tratar a lo largo de la tesis, y veo esta cuestión plasmada a la perfección, incluso de manera catártica, en Julia de *La segunda mujer*; la cuestión es ¿por qué sigue Julia adelante a pesar de que su camino está plagado de señales de peligro?

Luisa Castro: *Es verdad que en mis novelas hay constantes alusiones a la capacidad visionaria de algunos personajes; Existe en “El somier”, y de hecho, esta cualidad es la que engendra el meollo de la novela, la capacidad de la tía de la narradora de traer a la realidad aquello que ella sólo ha proyectado o imaginado, y en muchos casos de forma inocente y sin intención. La imaginación, y el lenguaje, son productos de nuestra soledad. Y sin embargo esas premoniciones de la imaginación, de los relatos, esa capacidad de anticipar sucesos y de producir realidad, está implícita en el lenguaje y en la imaginación. Desde esta primera novela se utiliza mucho ese recurso del personaje que imagina, o que escribe cartas como Deus ex machina, alguien que, sin pretenderlo, pone en pie todo un mundo que luego se vuelve real. Esto ocurre también en “El secreto de la lejía”; y en “Viajes con mi padre” se le da ya una entidad propiamente transgresora. No se trata sólo de anticipar o prever lo que va a suceder, como también hacen los animales, que avisan terremotos y tragedias, o como hacen los personajes de García Márquez, sino de una cualidad intrínseca del ser humano que se releva de forma total en el escritor: El escritor como médium y la escritura como un “echar las cartas”. La escritura misma es visión, y convoca fantasmas. Y los fantasmas hablan. Hablan por nosotros, que sólo somos sus escribientes. Anticipar lo que va a suceder siempre ha sido uno de los anhelos más grandes del hombre, y también influir, reorientar y dominar su destino. Fatum y determinismo frente a libre albedrío y dominio del propio destino, es uno de los grandes problemas del hombre. Cómo nos manejamos con el azar, cómo lo dominamos, hasta qué punto existe y hasta qué punto este no será un producto de nuestras propias mentes. Sólo la muerte, y lo trágico, aquello que no está en nuestras manos, desbarata este planteamiento. Pero ni siquiera ante la muerte dejamos de preguntarnos ¿quién soy, y a dónde voy, y por qué tengo que desaparecer? Buscamos razones, causas. Es una cualidad inherente al ser humano, la necesidad de trascendencia, la incertidumbre ante el futuro, ante el presente, ante el pasado; en definitiva, la pregunta sobre quiénes somos, y qué está en nuestras manos. Este tema en mis novelas va modulándose de formas diferentes. En “La segunda mujer”, por ejemplo, tú aludes a que el camino de la protagonista está lleno de peligros, y ella “ve” esos peligros, pero no se detiene. Y me preguntas por qué. Esa es una pregunta muy moderna. ¿Por qué no nos detenemos ante algo que se anuncia como desastroso, o, al menos, difícil? Digo que es una pregunta muy moderna porque, si miramos hacia atrás no nos la plantearíamos. Sin ese combate entre lucha y entrega al azar, no existiría la vida, tal vez no existiría el mundo. Si todo fuera armonía no necesitaríamos las palabras, ni siquiera necesitaríamos nacer. Hablas en varios momentos de la heroína, refiriéndote a los personajes de “El secreto de la lejía” y de “La segunda mujer”. Y sí, hay un planteamiento heroico en ambos personajes, y bastante cercano*

a los planteamientos de Lars von Trier. Estoy completamente de acuerdo con esta comparación que haces. La heroína, con su ingrediente de víctima e incluso de mártir, está presente en mis novelas. Pero al mismo tiempo hay una voz interior que surge desde dentro de estas heroínas que les dice, ¿a dónde vas? ¿no comprendes que ya no es tiempo de heroínas? Ellas son heroína que no creen en un mundo heroico. Son heroínas contemporáneas. O por decirlo de otro modo, son heroínas a su pesar. Se ríen de sí mismas (sobre todo en “La segunda mujer”), se compadecen y se enfadan consigo mismas. Vivimos en el mundo del hombre hecho a sí mismo, de la mujer hecha a sí misma, emancipada. Julia, de “La segunda mujer” es una heroína contemporánea en sentido pleno. Obviamente, es un sentido heroico deudor de “Viajes con mi padre”, de “El secreto de la lejía”, de “La fiebre amarilla”, y de “El somier”. Son heroínas anti heroicas. En todas ellas hay un rastro de humor, de autoconsciencia. Al final, el fatum, ¿qué es? La imposición de la fuerza, de la fuerza de las circunstancias y los condicionantes que rodean la vida. ¡Y Julia aún cree que será capaz, con sus solas fuerzas, de vencer estos condicionantes! Y cree que le será posible imponerse a ellos y labrar su destino a través de una actividad tan evanescente, tan volátil, tan “imaginaria” como la escritura.

Pregunta 4: Basándome en la mayoría de sus protagonistas, se retrata a la mujer como un ser generoso, pasivo, propenso al sacrificio y reacio a hacer caso a sus voces interiores. ¿Representa esto una forma de machismo o antifeminismo por parte de las mujeres hacia ellas mismas? ¿Este estereotipo de mujer es producto y condición de la sociedad, es un caso solitario o es parte de la feminidad y lo que significa lo femenino? ¿Tiene usted otra manera de ver a estas protagonistas? ¿Retratar a las protagonistas como víctimas, trata tal vez, por un lado, de una advertencia de que el machismo sigue presente en la sociedad posmoderna?

Luisa Castro: Me preguntas sobre el feminismo, y sobre la sociedad patriarcal. La verdad es que no me gusta nada ni una palabra ni la otra. Creo que en mí hay un planteamiento anterior a todo eso, que rechaza el lugar del débil, o de la víctima. No me gusta ese lugar, no me reconozco en él. Si mis personajes femeninos son débiles, o parecen débiles, no lo son en tanto que mujeres oprimidas, en absoluto, lo son por derecho propio, lo son en tanto que también ellas son seres humanos, no reclaman para ellas un estatuto de heroínas, no lo pretenden. Ellas parecen esperar de la vida una especie de aquiescencia, de acuerdo natural con todo lo que las rodea, pero ese acuerdo no se produce. Esos personajes negativos a los que te refieres, los antagonistas, todo con lo que se tropiezan, es una sorpresa para ellas. No lo esperan y no lo buscan. Las agrede, las escandaliza la predeterminación, y la visión que los otros tienen de ellas, pero no tienen muchos recursos para combatirlo, porque no se identifican con la posición del débil, y no aceptan ese lugar. Sin embargo, ese lugar parece esperarlas a ellas. ¿Es ese lugar lo que hemos llamado “la sociedad patriarcal”? ¿Y es “feminismo” el rechazo de Julia a ese lugar? Yo no le pondría nombres. Julia y todas las “heroínas” de mis novelas luchan de una forma pasiva, sí, pero por alcanzarse a sí mismas, como

individuos, y se enfrentan a ese lugar o a ese destino de una curiosa manera: desertan. Se van. Sí, el mundo que se encuentran no es el que esperaban, no es con el que contaban, no han sido educadas en esa lucha ni en esa reivindicación. La han dado por superada. No son guerreras. Han nacido para reinas. ¿Puede responder esto a tu pregunta?

Pregunta 5: (La siguiente pregunta podrá resultar problemática, la razón de su inclusión en esta lista es ser fiel a la tesis dado que he tratado y analizado el tema como parte de mi trabajo de investigación). En la tesis, he optado por tratar *La segunda mujer* como una obra de ficción, independientemente de las similitudes con su vida real y basándome en las respuestas de sus entrevistas en la prensa, enfatizando que la novela tiene que tratarse como tal. Sin embargo, en el último segmento, he asignado una parte del análisis al autobiografismo y a relato de autoficción. En esta última parte, además de exponer la teoría de Philip Lejeune sobre este género literario, analizo el libro de Xavier Rubert de Ventós, *Demonios íntimos*, que pertenece, según su autor, al género de autoficción. En él, de Ventós habla sobre su segundo matrimonio, en un estado onírico, y de su segunda esposa, Natasha, que viene de Rusia, y que es aficionada a tocar el piano, mientras que de Ventós no cambia los datos de su primer matrimonio. Hay detalles que parecen respuestas directas a muchos dilemas de las novelas, como la cuestión del maltrato de las criadas, la custodia de los niños, además de una reivindicación de los retratos de familiares y amigos. Asimismo, en el libro, es de Ventós quien está sometido a un proceso de victimización. ¿Piensa que esta forma literaria que utiliza de Ventós es una respuesta a la que adoptaba usted en *La segunda mujer*?

Luisa Castro: *Ahora viene lo más difícil. Conceptuar mi novela, en qué punto de autobiografismo se encuentra. La crítica literaria interpone una distancia y un objetivismo con lo escrito que yo no tengo ni deseo para mí. He dicho antes que la escritura es una visión, y el escritor un médium. Y lo creo. Creo que esa distancia entre lo que el escritor escribe y la verdad, lo que llamamos “verdad”, tiene que ponerla el lector. Sólo el lector tiene esa distancia. Es el lector, como dice el poeta Rafael Cadenas, el que tiene que trabajar. El mismo acto de la escritura presupone para el autor una separación radical de la experiencia directa, de lo vivido. Pero separación no significa distancia. Nos convertimos en objeto de estudio para nosotros mismos, porque queremos saber más de nosotros mismos. Para eso hay que separarse de uno mismo. Estamos separados de todo cuanto escribimos. Pero eso no implica distancia, sino al contrario, y no excluye la compasión, la autocompasión, la proximidad total con uno mismo. Como un cirujano que tuviera que operar sobre su propio cuerpo, los escritores sólo podemos escribir desde la anestesia, y al mismo tiempo desde la empatía total, lo que implica un alto grado de atención y honradez con uno mismo, y de asumir también los errores de cálculo, muy importantes, casi lo más importante, y que no se pueden obviar. No me interesa otro tipo de escritura. Incluso para describir un sentimiento uno sabe que tiene que abrirlo, desarmarlo, romperlo. Pero eso es doloroso. Sólo desde la anestesia se puede hacer.*

Respecto a la pregunta que me haces de mi ex marido, no puedo contestar porque no he leído aún su libro. Lo haré, lo prometo. Es legítimo todo lo que uno escriba dentro de la fórmula de la ficción, o de la autoficción, (para mí no hay tanta diferencia entre un plano y otro). Pero lo que uno ha vivido sólo le pertenece a él. La revancha, la venganza, la defensa propia, también forma parte de las convenciones literarias, pero otra cosa es el resultado literario que se obtenga. Y como lectora, no he tenido el gusto de comprobarlo todavía. Algún día lo haré. ¡Sería estupendo que pudiera hacer una gran obra, él o yo, o cualquier persona! Yo siempre celebro los logros artísticos, y me siento la primera beneficiaria de un logro ajeno. Me parecen la mayor conquista del ser humano.

Pregunta 6: Creo que la literatura, como forma de arte, no se puede interpretar basándonos en detalles aislados, pero hay una escena que no logro entender ni llevar a nivel interpretativo. En la escena del robo de dinero, cuando los padres de Julia están de visita tras el nacimiento de Virginia, ¿quién roba el dinero del bolso de Eudoxia? ¿Es Gaspar? ¿Es Frederic? Al final, los padres se marchan. ¿Es eso lo que buscaba en primer lugar? En el mismo contexto, en *La segunda mujer*, el encuentro entre Julia y Eulalia se resume en tres escenas principales; el primer encuentro, la visita cuando Julia cae enferma y el viaje para comprar una nueva vajilla. Sobra decir que Eulalia ocupa un papel central, dado que, junto con Blai, es parte de la novela familiar de Gaspar; además, es un prototipo de las mujeres Ferré de la generación anterior que, junto con Montse y Espe, se convertirán en modelos y objetivos para la transformación de Julia. Las tres escenas se caracterizan por su cotidianidad. Sin embargo, en la primera escena del encuentro, hay un debate sobre la manera de cortar la lechuga, del que el personaje de Eulalia saca conclusiones sobre Julia, tal como nos informa el narrador omnisciente. ¿Piensa que introducir una escena con este nivel básico de cotidianidad puede perjudicar el simbolismo de la obra y encasillar la literatura en una ventana tan realista que la vuelva cotidiana y mundana?

Luisa Castro: *Son esos detalles, que no tienen una explicación fácil y que se quedan en el umbral del misterio, los que dan calidad a un libro. No todo se puede comprender. La desaparición de una cartera que no se puede explicar, y que proyecta una sombra de duda sobre los personajes nunca resuelta. El modo en que Julia trocea la lechuga, con los dedos, un detalle aparentemente tan trivial, pero en el fondo significativo. Podría hacer una larga disquisición sobre todo esto, y me llevaría unos cuantos folios. Diré simplemente que son detalles que crean un clima de inquietud, como si en nuestras vidas estuvieran actuando pequeños geniecillos que desbaratan la realidad constantemente. Son detalles que tienen algo mágico, que nos alertan, y que nos dejan en suspenso. La poesía está en ellos, en captarlos sin interpretarlos.*

Pregunta 7: ¿Hasta qué punto la verdad personal puede ser universal?

Luisa Castro: *Verdad personal o verdad universal, son todas palabras mayores. A veces se roza la verdad, cierta sensación de tocar algo bello, como es el conocimiento de uno mismo y la comprensión de los otros. Eso sólo se puede conseguir a través del arte, o de la meditación. Si un libro nos sirve para eso, si nos sentimos interpelados por él, si podemos decir “sí, señor, la vida es así”, aunque la vida sea de muchas otras maneras, entonces, yo al menos, me siento agradecida. Y la verdad personal es sencillamente intransferible, como todo lo personal. La verdad es sólo lo que compartimos todos. El no saber.*